

Coperta: Done Stan  
Redactor Mariana Ionescu  
Volum apărut cu sprijinul  
Ministerului Culturii

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale  
ALEXANDRESCU, SORIN

Privind înapoi, modernitatea / Sorin Alexandrescu.

— București: Univers, 1999

360 p.; 13 x 20 cm. - (Studii)

ISBN 973 - 34 - 0688-0

821.135.1.09

SORIN ALEXANDRESCU

*Privind înapoi, modernitatea*

© 1999. Editura Univers

79739 București. Piața Presei Libere nr. 1.

ISBN 973 - 34 - 0688-0

Sorin Alexandrescu i.

(PRIVIND ÎNAPOI, MODERNITATEA

Traduceri de: Mirela Adăscăliței, Șerban Angheliescu.

Mara Chirițescu și Ramona Jugureanu



editura univers

*„Dacă nu aș fi român decât prin defecte, și tot aș iubi  
această fără împotriva căreia sunt înverșunat dintr-o  
nemărturisită iubire”.*

Cioran

*„Trebuie să iubești România cu frenezie, s-o iubești  
și să crezi în ea un potrivă tuturor evidentelor – ca să poți  
uita gradul de descompunere în care am ajuns”.*

Mircea Eliade

PRIVIND ÎNAPOI, MODERNITATEA

Eseurile din acest volum – scrise inițial în franceză,  
engleză și olandeză – au fost concepute de-a lungul mai  
multor decenii și în circumstanțe foarte diferite. Ele au  
totuși – o remarc abia la constituirea volumului – un  
numitor comun: preocuparea pentru ceea ce este modern  
în istoria și cultura română a secolului XIX și XX, până la al

doilea război mondial (un volum succesiv va îngloba, sper, eseuri pe aceleași teme. ori pe teme înrudite, din perioada postbelică).

## **Modernism**

„Modern” se referă, mai întâi, la modernism, o mișcare literară apărută, sub diferite denumiri, în Franța. Spania, Anglia și Italia la sfârșitul secolului XIX, care se extinde apoi în Germania și Austria și, la începutul secolului XX, în restul continentului, cuprinzând între cele două războaie mondiale mai toată poezia și proza europeană, de la Eliot la Proust, și de la Joyce și Mușii la Pirandello. Vizând transformările profunde din scriitura și viziunea despre lume a acestor autori, în raport cu cei precedenți, sensul termenului este predominant estetic, deși el presupune un anumit fundal socio-politic. democrația mai ales liberală. În România, literatura urmează aceeași dezvoltare: Macedonski, contemporanul și rivalul „Junimii”, poate fi văzut ca primul modernist, în timp ce poeți ca Arghezi, Bлага și Barbu, ori prozatori precum Camil Petrescu, Max Blecher. Mateiu Caragiale și Mircea Eliade scriu cele mai importante texte moderniste în perioada interbelică. În acest sens al cuvântului, deși cu multe comentarii critice, discut termenul „modernism” în eseul despre proza dintre cele două războaie mondiale: fără să neg importanța termenului și nici a literaturii pe care el o desemnează. Îmi exprim totuși anumite rezerve cu privire la transformarea lui în canon, adică în curentul literar dominant și totodată cel mai caracteristic al secolului XX. Rezervele nu duc la o supravalorificare. În compensație, a literaturii „tradiționale”, ci la o lărgire a înțelegerii artei de atunci: scoțând la iveală ceea ce ascunde canonul modernist estetic, descopăr o literatură care nu este „modernistă”, în sensul de mai sus al termenului, ci mai aproape de avangarda timpului: ea este „modernist etică” – un termen pe care-l utilizez în lipsa altuia mai potrivit – și care, politic vorbind, poate fi clasată mai aproape de atitudinile de dreapta din epocă, decât de cele liberale, precum în cazul „modernismului estetic”.

## Modernitate

Dacă acest sens al termenului de „modern” va reapărea în anii şaizeci şi-l voi discuta de aceea, cum am mai spus, într-un volum succesiv, un al doilea sens al său este cel socio-cultural. Este vorba astfel de o mişcare mai generală care duce la modernizarea societăţii româneşti, a instituţiilor ei, ca şi a mentalităţii. Efectul acesteia asupra literaturii, deşi evident, este secundar în raport cu efectele ei asupra societăţii. În acest al doilea sens, „modernismul” ar trebui înlocuit, cred, cu termenul mai propriu de „modernitate”, un concept sau, mai bine zis, o reţea de concepte care se regăseşte, explicit sau implicit, în mai toate eseurile din carte. Interesant este faptul că modernitatea românească se află în centrul dezbaterii chiar atunci, şi poate mai ales atunci, când ea este contestată, precum în cazul „Junimii”. Înfiinţată în iarna lui 1863 - 1864, „Junimea” îşi începe „prelecţiunile” în 1864, primele publicaţii în 1866, iar *Convorbirile literare* în 1867, anul în care apare şi primul articol al lui Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Acţiunea „Junimii” coincide cu naşterea democraţiei române moderne în 1866, anul începerii domniei lui Carol I şi al adoptării unei constituţii democratice, momentul inaugurativ. deci, al statului şi al naţiunii române moderne, numai că prin tot ceea ce face acum, şi va face în anii următori, „Junimea” se împotriveşte din răspuţeri acestei democraţii de sorginte liberală. Iată că modernitatea se naşte în România în acelaşi timp cu o viguroasă rezistenţă la aceasta Am fi putut, de altfel, spune. În mod analog, că şi modernismul estetic şi modernismul etic fuseseră întovărăşite de un tradiţionalism literar violent anti-modern. Un paradox despre care am vorbit mai pe larg în cartea mea din 1998. *Paradoxul român* (Editura Univers), care trimite şi la alte perioade când progrese pe calea democraţiei coincid cu atacuri furibunde la adresa acesteia „Modernitatea” are însă în epocă şi un sens negativ: triumful burgheziei, industrializarea, raţionalizarea relaţiilor intersubiective şi utilitarismul provoacă oroarea

acelor grupuri sociale și indivizi care nu participă la noua mentalitate și resping chiar progresul ei în societate. Fenomenul apare în România la sfârșitul secolului XIX și la începutul celui următor și domină multe din povestirile și romanele perioadei, precum *Tănase Scatiu*. El este însă cunoscut și în Occident, chiar dacă în perioade anterioare. Se poate, de aceea, vorbi chiar de un conflict între *modernism*, ca un anume tip de estetică a (textului și a) vieții cotidiene – rafinament, valori contemplative, dezinteres, sentimente sublime, elitism, apreciere a artei – și *modernitate*, ca atitudine pragmatică, raționalism, luciditate, calcul financiar, sentimente solide dar pedestre, lipsă de afinitate cu arta. demitizare a sublimului, cinism. Modernismul este considerat a fi apărut în literaturile occidentale după romantism și realism, pe când în România el este contemporan cu ultimii romantici (Macedonski *versus* Eminescu) și realiști (Camil Petrescu *versus* Rebreanu). Am remarcat acest lucru și în *Paradoxul român*. Ceea ce nu am putut analiza acolo, și nu o pot face, din păcate, nici aici. este ambiguitatea valorică a acestor termeni în perioada interbelică. Personajele acestui modernism se emancipează de mediul social care le ținea captive în realismul anterior – ca la Sadoveanu sau Rebreanu – și manifestă o disponibilitate și o complexitate de negândit mai înainte. Din acest punct de vedere, faimoasa definiție hegeliană, reluată de Habermas, a modernității ca „*begründung an sich selbst*”, ca autonomie a individului și construcție de sine în deplină libertate, este în România valabilă abia în perioada interbelică: ea ar putea coincide cu binecunoscuta declarație a lui Mircea Eliade cum că generația lui a fost prima generație în România căreia i s-a acordat – doar vreo 20 de ani – libertatea de a se ocupa de sine. și de cultură, și nu de emanciparea claselor de jos. Un manifest de generație care ar trebui văzut mai curând ca o atestare a nașterii – tardive – a spiritului modern, în sens filosofic, în România. Și totuși. Doamna T, în *Patul lui Procust*, vinde mobile cubiste, dar în discuțiile cu Fred îi mărturisește preferințe

cvasi-tradiționale pentru simplitate în arta culinară și în îmbrăcăminte, ori în alegerea mobilelor din apartamentul ei. Modernitatea sportivă a lui Fred este evaluată pozitiv, cinismul în afaceri al lui Lumânăraru este prezentat monstruos. Modernismul literar preia astfel de la literatura tradițională oroarea de capitalism și de orice modernitate care înseamnă succes în afaceri. Cantonarea modernismului în estetică implică un refuz *hautain*. dar nu declarat critic al valorilor burgheze. Matciu

Caragiale nu este departe de frații Goncourt, din acest punct de vedere, nici Camil Petrescu sau Hortensia Papadat-Bengescu de Virginia Woolf. Îi apropie, de asemeni, trăsăturile intrinseci ale modernismului: cultul formei, interiorizarea personajelor în roman, rafinamentul limbajului și al construcției textului, fundalul urban, aplecarea spre „de-creating the given surface of reality; intersecting historical time with time according with the movement and rhythm of the subjective mind... the belief în perception as plural, life as multiple, reality as insubstanțiar (*Modernism 1890 - 1930*, ed. Malcolm Bradbury and James McFerlane, Penguin Books, 1981, p. 50). Nu m-am putut ocupa aici, din păcate, de această formă de modernism românesc interbelic, analizat, de altfel, cu precădere de istoria literară, dar am acordat mai multă atenție unui alt tip de literatură, apărută ca reacție la prima, ca și la o anume modernizare a societății, și pe care am numit-o „modernism etic”. Ca și în Occident, acesta introduce în România vitalitate, chiar primitivism, explozii de iraționalitate și evadare în sexualitate brutală, atât în universul omogenizat, aplatizat, masificat al modernității triumfătoare dar detestate (vezi, de exemplu, romane ale lui Cezar Petrescu precum *Calea Victoriei*), cât și în universul armonios, senin al modernismului estetic. Lionel Trilling vedea astfel într-o anume literatură modernă „a bitter line of hostility to civilization, a disenchantment with culture itself, nihilism” (*idem*, p. 41), exact cum ne apar personajele lui Mircea Eliade, sau tânărul Cioran.

## Perspectiv

Volumul de față se oprește asupra unora dintre momentele care au jalonat evoluția ulterioară a României pe calea modernității fără a avea pretenția de-a oferi o istorie (completă) a acesteia. Primul eseu se referă nu atât la războiul de independență, cât la modul în care a fost el receptat de contemporani. Ceea ce am vrut să deslușesc este o perspectivă „la firul ierbii” său. altfel spus. gradul zero de percepție al evenimentului: cel care înregistrează și descrie faptele fără a le evalua, sau care le evaluează ca atare, fără a proiecta în ele valori de alt ordin. Ne-am afla aici într-un stadiu anterior constituirii semnificației lor istorice, aceasta din urmă fiind tocmai o semnificație ulterioară, adăugată primei dintr-o altă perspectivă decât cea inițială, și care chiar șterge, anulează prima perspectivă. Problemele teoretice - ușor de prevăzut - ale unei asemenea abordări sunt cel puțin două: are. oare.

sens să te mai oprești la ceea ce istoria nu a reținut (ca important), și care este relația dintre sensul percepției și] asupra evenimentului - percepția consacrată de istoriografie - și numitul grad zero al percepției. Voi răspunde că ambele domenii de sens - atât istoria, adică memoria istorică a unei comunități, cât și istoriografia, adică interpretarea standard a primei - sunt domenii care se constituie în timp prin consacrarea uneia dintre diversele [n] percepții asupra evenimentului respectiv, și anume a percepției și], cea care este cea mai utilă comunității în momentul dat. Percepția și] este cea a învingătorilor în conflictul de interese din respectivul moment, învingători care au modelat atât istoria, cât și istoriografia ulterioară, și le-au modelat adesea până în zilele noastre. Ca și „1866”, momentul 1877 a fost modelat de liberali, aflați atunci la guvernare, iar ei, împreună cu principele - rege peste numai patru ani - Carol, a cărui demnitate, sau ambiție, de prinț roman nu se putea împăca cu statutul de subordonat al Porții, au transformat succesul\* politic propriu în triumf al statului național. Ei au obiectivat, deci, propria lor percepție și] în act

inaugurativ pe plan internațional, așa cum „1866” devenise actul inaugurativ pe plan intern. Și așa au rămas ele, amândouă, până în zilele noastre, caracterul lor „de la sine înțeles” fiind atât de înrădăcinat în istoria și istoriografia noastră, încât orice altă perspectivă a fost. la fel de firesc, ștersă, *deleted*, din computer, deși acesta din urmă posedă încă documente care ar putea fi altfel interpretate. A reciti aceste documente are sens tocmai pentru că „de-naturalizează” perspectiva ți] și arată ceea ce este ea de fapt: o interpretare printre altele posibile, nu lipsită de justificare, ci, dimpotrivă, justificată, dar justificată dintr-un anume punct de vedere, deci o *construcție politică*. Valoarea istorică este. așadar, o valoare *adăugată*, și adesea necesară – era atunci evident necesar pentru tânărul stat român să devină un stat independent –, dar această adăugare, acest câștig înseamnă în același timp o pierdere, ștergerea din memorie – deși nu din documente, dar cine le mai citește pe acestea? – a altor percepții. Or. mi se pare că istoricul are datoria nu numai să discute interpretările consacrate, ci și să readucă în memorie fragmentele ei *deleted* de diverse interese istoricește identificabile. Cu alte cuvinte, deși personal înțeleg, și chiar consider ca inevitabil, faptul că interesul liberalilor a coincis atunci cu interesul statului, mă simt în același timp dator, ca istoric, să arăt ce anume a deplasat în conștiința contemporanilor acest interes pentru a se putea consacra ca interes național. De ce? Mai întâi. pentru că operația acum necesară a fost întreprinsă de liberali și în alte ocazii: acceptarea ci în

1877 nu poate duce la acceptarea ei și în alte situații. În al doilea rând, pentru că această operație de acum a cuprins și multe riscuri – proastă pregătire militară, posibil conflict cu rușii după terminarea războiului – comun – antiturc – și pentru că, un adevăr mai general, victoria românilor la Grivi (a și Smârdan nu ne dă dreptul să uităm nici marele număr de mor (i de acolo, un sacrificiu care în alte condiții militare ar fi putut fi, poate, mai redus, nici faptul că nu numai românii, ci și turcii s-au bătut acolo cu

o - aceeași - vitejie a disperării. Iată de ce nu pot să-mi reprezint atacul de la Smârdan așa cum l-a văzut pictorul Grigorescu: mașina de război românească trecând ca un tăvălug peste câțiva prăpădiți de turci. Jenat de idealizările gen Grigorescu și Alecsandri, citesc atunci scrisorile de pe front ale celor care au sângerat, au degerat sau chiar au murit pe acele câmpii...

#### Discursuri și voci

Eseul următor încearcă, dimpotrivă, să risipească o manipulare istorică și istoriografică a conservatorilor, respectiv imaginea de sine consacrată de către junimiști. Aceasta din urmă are și ea un caracter inaugural: junimiștii au creat marile genuri moderne ale literaturii, de fapt și ale științelor umane, de exemplu ale istoriei și filologiei, iar Maiorescu „a despărțit apele de uscat” în cultură, separând literatura de politică și morală și făcând posibilă prin această autonomizare a esteticului de tip kantian tocmai apariția artei și literaturii moderne. Nu neg acest adevăr, dar încerc să rezist, din nou, transformării lui în canoa Această auto-imagine a junimiștilor ascunde, la fel ca în cazul auto-imaginii precedente a liberalilor, modificări de profunzime mult mai importante, prin care, din nou ca și în cazul precedent, anumite câștiguri de sens au fost întovărășite de anumite pierderi. Istoricul este dator să le înfățișeze pe amândouă, evitând să cadă în capcana retorică a promotorilor de imagini, a specialiștilor în *public relations* din epocă: ei sunt obiectul, nu subiectul studiului nostru. M-au interesat de aceea nu performanțele literare ale lui Eminescu. Caragiale sau Creangă, ci discursul, politic și teoretic, al lui Maiorescu. Carp și Eminescu. precum și atitudinile și acțiunile lor. Analizându-le, mi-am dat seama de existența unor strategii comune, de grup. ta, Junimea”, dar și de existența mai multor subgrupuri... cercuri interioare” ierarhic constituite, care produc discursuri și programe diferite. Mai mult. se poate chiar vorbi de apariția la Junimea” a omului politic (mă gândesc la Petre

Carp), a ideologului (Maiorescu) și a intelectualului



(Eminescu) ca tot atâtea roluri sociale *distincte*, roluri care mai înainte fuseseră amalgamate: membrii de frunte ai „Școlii ardelenе”, ca și fruntașii pașoptiști, au fost în același timp conducători politici, autori de programe ideologice și creatori literari sau istorici. Aș spune că, din acest punct de vedere, specializarea rolurilor sociale și, prin aceasta, și efectul de autonomizare a intelectualului sau a artistului – o autonomie care înseamnă în același timp însă eliminarea lui din procesul de luare a deciziei politice – sunt semnele unei modernități mai profunde în perioada dată.

Articolul despre poporanism – în fapt o variantă a populismului universal – continuă același gen de reflecție. Acest curent a produs la începutul secolului XX texte literare mediocre – a și fost de aceea aproape complet uitat în ultima vreme – dar extrem de semnificative din punct de vedere al (schimbării) mentalității. Încercând să înțeleg structurile normative ale discursului poporanist, mi-am dat seama că ele atestă (probabil) primele apariții ale unor concepte și ale unor termeni care nu exprimă – așa cum a susținut mereu acest discurs – mentalitatea țăranilor, ci un univers complet nou, cel al stării a treia (în franceză: *le tiers e tat*), altfel spus, al clasei de mijloc, al unei burghezii atât rurale cât și urbane, valori până acum neremarcate pentru că erau obturate de cele retorice ale aceluiași discurs. Dacă discursul „Junimii” face auzită, pe lângă vocea boierului și pe cea a boiernașului, și a intelighenției, discursul poporanist transmite, pentru prima oară, o voce complet nouă, cea a micii burghezii, a micului negustor de la țară, a institutorului, a popii și a doctorului de țară, „notabili locali”, cum îi numesc, traducând, poate nu foarte exact, termenul francez de *petite robe*. El este corelat, de altfel, termenului de *grande robe*, care în Franța vechiului regim se referea inițial la magistrați și avocați îmbrăcați în *robes*, dar care este extins mai târziu și la profesori (în togă), profesiunile liberale, deci, și la alți înalți funcționari la nivel național, făcând parte, mai ales începând din secolul XIX, din

administrația regală (inspectori, membri ai consiliului de stat, guvernatori, intendenți): am tradus acest termen, din nou. poate nu foarte adecvat, cu „demnitari” sau „dregători”. Ipoteza mea este că poporanismul este discursul inventat de notabilii locali (unii de valoare intelectuală certă) pentru uzul micii burghezii de tip economic, așa cum discursul liberal fusese inventat de marii dregători pentru burghezia de afaceri și marii proprietari de pământ interesați de comerț. *Viața românească* dă cuvântul țăranului la fel de puțin precum *Convorbiri literare*: ambele mișcări sunt constituite în numele țăranului și despre țăran, dar nu de către țăran. În absența vocii sale proprii, figura țăranului – categoria obiectiv cea mai numeroasă din societate – este constituită de către ceilalți: de boier, de intelectuali sau de micul burghez. Modernitatea românească este, în acest sens, modernitatea unor *happy few*. Dar asupra acestei duble structuri socio-culturale – tăcerea unor grupuri și discursul altor grupuri, pentru sine dar și în numele primilor – vom mai avea ocazia să revenim, în volumul deja numit despre perioada postbelică.

### Breakthrough în Paris

Acest „slogan” greu de tradus în română și pe care îl las de aceea, cvasi-ironic, în engleză – ironic în sensul că limba română, pare-se. nu cunoaște un termen adecvat pentru a traduce acest gen de succes care este totodată un mod de-a răzbate social în pofida unei anumite indiferențe, dacă nu chiar adversității! – ar putea formula numitorul comun al câtorva eseuri despre Mircea Eliade și Emil Cioran. Ei constituie, într-un fel, o culme a modernismului românesc interbelic, dar aduc în discuție, pe un ton foarte critic, și modernitatea României: ei reprezintă coincidența celor două concepte, dar și contradicția lor. ireconciliabilă și nereconciliată: moderniști într-un sens, dar anti-moderniști în altul, ei nu s-au putut împăca cu modernitatea României, deși au făcut totul pentru a o promova. Nu au fost singurii prinși în această dilemă, dar ei doi. alături de alți câțiva – Brâncuși, Brauner. Enesco,

Tzara, Fondane și mai ales Eugene Ionesco - au fost printre puținii care, din numeroasa elită culturală modernă interbelică, au realizat un *breakthrough* real la Paris, au reușit să atingă o anume notorietate în cultura franceză până la a fi chiar anexați de aceasta. Văzuți dinspre București, ei au atins succesul internațional pe care alții, inițial egali lor, nu l-au putut atinge. Văzuți dinspre Paris. Eliade și Cioran reprezintă două moduri diferite dar egal de tragice de-a rupe cu trecutul și de-a începe o nouă viață în exil, de-a se *destăra*. Ei exprimă la Paris, desigur, un anume modernism - acesta este și explicația succesului lor - dar el prinde un contur atât de inconfundibil tocmai prin sacrificiul a ceea ce a fost. pentru fiecare, trecutul lui românesc. Eliade nu poate uita universul mitologic al tinereții lui și-l conjură să revină. Cioran vrea să-l uite. se desparte de el cu furie. îl blestemă, dar numai pentru a-l conjura să nu dispară. Negat cu vigoare de Cioran, sacrul românesc se reîntoarce în opera lui Eliade. Nu oricum însă, ci într-un context care, fie literar, fie filosofic, mi se pare că trebuie, încă, studiat mai exact decât s-a făcut până acum. În ce mă privește, am putut astfel descoperi afinitatea *Străziimântuleasa* cu scrieri literare postmoderne din România, ca și contradicția aproape derrideană care pare a governa la *umbra unui crin*, între teorie și narațiune, sau afinitatea unor concepte filosofice eliadești cu cele ale lui Heidegger și ale unor filosofi francezi și italieni recenți, precum Vattimo sau alți postmoderni. În fine, opera lui Cioran însuși îmi revelă o bogăție multă vreme, recunosc, nebănuită. Francamente post -, dacă nu chiar antimodernă, ea îmi pare a câștiga în actualitate mai ales în ultimii ani. Una dintre concluziile acestui grup de eseuri ar putea fi de aceea faptul că prin acești doi scriitori și filosofi spiritul modern românesc depășește modernismul estetic în care rămân ancorați contemporanii lor mai sus citați, precum Brâncuși, Brauner, Enesco, Tzara și Fondane. Eliade și Cioran, acești moderniști etici în România, dimpotrivă, deși poate marginali în modernismul francez al deceniilor șaiszeci-

șaptezeci, reușesc totuși să depășească pragul spre postmodernism (cazul Ionesco mi se pare mai greu de clasat și nu vorbesc de aceea aici despre el). O a doua concluzie privește raportul dintre Eliade și Cioran în interiorul unei culturi române pe care ei, de fapt, niciodată nu au părăsit-o complet, deși după război au depășit-o în permanență: dacă Eliade exprimă un anume discurs edificator în cultura română, Cioran manifestă un discurs deconstructiv, nihilist. Ei pot fi văzuți ca un fel de cuplu constitutiv al culturii române, un principiu de opoziție de care aceasta în nicio perioadă nu a fost (total) lipsită, deși el a fost exprimat de fiecare dată prin mereu alte elemente. *Privind înapoi modernitatea* înseamnă, în mare măsură, a urma traseul privirilor halucinate ale lui Eliade și Cioran, a o privi cu ochii lor.

Din nou, despre metodă în fine, câteva precizări – se putea altfel? – de metodă. Atins eu însumi de „morbul” postmodern, aș putea ușor pretinde, cu un aer sfidător tipic, că nu am o metodă, sau că-mi iau metoda care-mi convine de acolo de unde o găsesc. Nu este însă (chiar) așa. Am menționat la începutul prefeței că eseurile de față au fost scrise de-a lungul mai multor decenii și în circumstanțe foarte diferite. Micul intermezzo dintre cele două variante ale interpretării *la Pe strada Mantuleasa* indică deja distanța în timp și în abordare dintre prima variantă, totodată cel mai vechi text din acest volum. *Dialectica fantasticului*, din 1969, și a doua variantă, scrisă special pentru acest volum, 30 de ani mai târziu. De-a lungul atâtor ani, *Page aidant*, am trecut cu doar aparentă seninătate, adesea însă cu nemărturisită descumpănire, de la critica literară tradițională, estetizantă, la poetică jakobsoniană, semiotică greimasiană, naratologie genettiană și, mai în urmă, la teoria discursului cultural și la deconstrucție textuală. Descumpănirea venea din două motive, generale în filosofia științei de după Thomas Kuhn. Mai întâi, renunțarea la o teorie, (mai ales) în științele umane, nu vine din falsificarea ei, ci din faptul că, în cel mai bun caz, ea nu poate fi totdeauna verificată. Cel mai

adesea însă, numita renunțare vine, paradoxal, dintr-un exces de succes: explicând „totul”, ea pare să nu mai explice nimic și demotivează astfel orice investiție hermeneutică ulterioară. Recursul la o nouă teorie, sau metodă, se bazează atunci pe dorința, sau speranța, că o nouă abordare produce un alt gen de cunoștințe, imposibil în cadrul teoretic vechi; ceea ce ne inspiră este seducția noului, eliberarea din mecanismul reproductiv al vechiului, și nu faptul că am putut demonstra că acest vechi era și fals. A doua sursă a descumpănirii era lipsa de perspectivă a acestei neconținute fugi înainte: până când vom tot schimba o metodă cu alta, numai pentru că nu putem rămâne la nesfârșit la cea veche fără a ne osifica odată cu ea? Nu lucrează aici, oare, același mecanism demonic precum cel din donjuanism în eros și aservirea la mode, în îmbrăcăminte ca și în (mica) tehnologie, potrivit cărora orice obiect nou este și un obiect superior? Interesant este că fuga după noutate este caracteristică, după Vattimo ca și după Lyotard, tocmai modernității. A o întrerupe ar însemna atunci terminarea, voită, a acestui ciclu modern și trecerea la o atitudine (nu nouă, ci) diferită, postmodernă. care nu evaluează exclusiv nici noul (precum modernismul), nici vechiul (precum tradiționalismul), ci preia, relaxat, elemente din ambele, în funcție de situație. Postmodern ar fi, deci, actul distanțării de goana modernă după diverse metode *în același timp* însă cu un act de respect față de ele, cu ideea că ele oricând pot din nou fi folosite și că nimic nu justifică anatemizarea lor drept caduce. Dacă pentru modern metoda era calitatea-regină a abordării unui text. pentru postmodern toate aceste *qualite es-maîtresses* fac parte, pur și simplu, din cultură. Nimic mai mult. dar nici nimic mai puțin. Altfel decât modernitatea de la Descartes încoace, post modernitatea nu face *tabula rasa* din cunoștințele anterioare, ci le utilizează, chiar le presupune. Ele formează o erudiție necesară, deși nu fundamentează o hermeneutică suficientă. Postmodernitatea este, pentru mine, atunci, o problemă de cultură - atât din punct de vedere al

obiectului de studiu, cât și al unghiului de abordare - în sensul de păstrare, și îmbogățire, a memoriei culturale românești, dar acest act este, totodată, un act de conștiință a identității proprii, în sensul că eu nu mă identific cu memoria mea, ci încerc și să fiu altceva, „eu însumi”, să zicem.

Înseamnă, atunci, acest lucru că, în ciuda virtuozităților descumpăniri, eu, de-a lungul volumului, totuși. „Îmi iau metoda care-mi convine de acolo de unde o găsesc”? Poate așa par lucrurile de-a lungul textelor, dar, sper, nu și pe *verticala* volumului. Surâzându-mi complice, și desigur amuzat, mai că mi-aș spune că volumul de față s-a născut din aluviuni și straturi teoretice foarte diferite și că i s-ar potrivi o prezentare mai curând genealogică. Iertare cerându-i umbrei lui Foucault. care cutreieră acest volum la fel de insistent ca *Paradoxul român*. pentru îndrăzneala de-a fi întors, o clipă, abordarea genealogică a discursului asupra propriului meu discurs, așa zice totuși că, pe verticala volumului, toate eseurile se regăsesc în presupunerea că textele studiate se afundă într-o adâncime, complexitate și *eluziveness* - să-i zicem, mai pe românește, foșgăială insesizabilă? - a discursului cultural pe care numai o serioasă analiză genealogică ar putea-o, poate, desluși. Discursul cultural este, deci, obiectul general de studiu al acestui volum, în ciuda abordării lui diferite în fiecare eseu în parte.

*L'archeologie du savoir* (Gallimard. 1969) și *Vordre du discours* (Gallimard. 1970) proclamau noile reguli ale unei analize a discursului care să evacueze conceptele clasice de autor, disciplină de studiu, căutare a adevărului. Textele coagulează discursuri „en tant que pratiques obissant a des regles”. Discontinuitățile, rupturile, ca și transformările discursului sunt mai semnificative decât omogenizarea lui ulterioară, cenzurile care i se aplică sau pe care chiar el le creează, mai importante decât persoanele care le enunță. Textul însuși nu mai era un „document”, „signe d'autre chose”. care. odată traversat de interpret. trebuia să ne ducă „la ou elle est tenul en

rserve, la profondeur de Fessentiel". [Arheologia] „s-adresse au discours en son volume propre. a titre de monument". Istoriografia devine o arheologie generalizată. dar într-un sens nou. ea „ne cherche pas a restituer ce qui a pu către pense... deşire par les hommes dans l'instant mente oii ils proferaicul le discours" (*L'arche ologie du savoir*. p. 182 - 183). Documentul nu mai este un dat, ci este elaborat, decupat, organizat în serii (*idem*, p.14). Istoria tradiţională era centrată pe conceptele de semnificaţie, originalitate, unitate şi creaţie. Foucault doreşte să vadă cum se constituie un discurs, regulile de articulare a părţilor, constrângerile semantice, normele, toate, indiferent de indivizii implicaţi; el vorbeşte de aceea adesea de genealogia, şi nu de arheologia discursului, prima părănd a referi la modul de constituire a discursului, a doua la modul de analiză a acestuia. În abordarea sa, alţi patru termeni se opun celor citaţi (în aceeaşi ordine): condiţiile de posibilitate, regularitate, serie şi eveniment (*L'ordre du discours*, p. 56). Metoda lui Foucault se subsumează „antiumanismului" său, autonomizării discursului în raport cu subiectul enunţător.

Emancipatoare atunci, această viziune asupra istoriei pare astăzi dogmatică. Deşi am scris eseurile despre „Junimea" şi despre poporanişti ca analize ale discursului, în sensul lui Foucault, nu l-am urmat de aceea şi în privinţa evacuării individului din istorie, situându-mă, la fel ca în *Paradoxul roman*, mai aproape de istorici ca Simon Schama: şi în volumul de faţă mă pasionează drama individului, tocmai în măsura în care o descopăr în adâncimea discursului. Maiorescu, Carp, Eminescu, Stere, Dobrogeanu-Gherea nu sunt doar tensiuni discursive, ci şi oameni prinşi într-o istorie cu care s-au luptat şi în care au suferit.

În concluzie, a spune că nu mai cred, acum. În virtutea teoriei, nu este totuna cu a susţine irelevanţa ei. Dimpotrivă, pe cât se dovedeşte orice teorie incapabilă de a stăpâni, singură, fantastica bogăţie - orizontal-intertextuală şi vertical-culturală - a textului, pe atât

crește recursul nostru la diverse teorii și metode, în măsura în care ele sunt reciproc compatibile, pentru a – măcar – sonda această bogăție. Nu mai există, în vremea noastră, vreo metodă pentru a justifica utilizarea unei anumite metode, în afara recomandării de-a evita incoerența și a recomandării, pentru mine la fel de constrângătoare, de-a evita nesfârșita auto-reproducere de care suferă critica și istoria literară „tradițională” în România. Le-am evitat eu, pe amândouă. realmente, în această carte? Nu știu. Știu doar că acest risc este singurul care nicicum nu poate fi evitat la publicarea unei cărți. Fie ce-o fi. așadar.

#### FORME DE MODERNITATE

#### RĂZBOI ȘI SEMNIFICAȚIE. ROMÂNIA ÎN 1877\*

Când, la 9 mai 1877, Mihail Kogălniceanu declara în Parlament, în numele Guvernului României, că începând din acel moment România avea să se considere un stat independent, eliberându-se de ultima sa legătură de supunere față de Turcia, un val de entuziasm a străbătut țara întregul popor a salutat un eveniment istoric excepțional: sfârșitul suzeranității otomane asupra României. Mai mult, românii vedeau în Proclamația de Independență încununarea politicii lor juste de construire a unui stat modern după standardele occidentale ale democrației și autodeterminării (naționale). Într-adevăr, ei își câștigaseră dreptul de a se mândri cu atingerea acestor scopuri într-un ritm neobișnuit de rapid, pe durata a treizeci de ani – 1848 – 1877 – deși realizarea nu era decât una parțială: celelalte provincii românești – Transilvania, Basarabia, Bucovina, Banatul – vor trebui să aștepte până în 1918 pentru a se alătura Regatului României iar Unirea, odată săvârșită, avea să dureze ca atare, din nefericire, numai până în 1940.

În cele ce urmează, voi aminti doar fugitiv evenimentele militare și politice ale Războiului de Independență; voi încerca, în schimb, să privesc printr-o nouă perspectivă ceea ce am avea motive să numim „ imaginea publică a războiului”, mai precis felul în care



unii jurnaliști, politicieni, veterani de război și scriitori prezentau și evaluau ceea ce se petrecea pe front (expresia „unii jurnaliști etc”. a fost folosită deliberat pentru că nu am

*War and Significance. Roman ia în 1877* a apărut în seria *Historische Studies*. nr. XXXVI: A.P. van Goudoever. editor. *Romanian History 1848 - 1918. Essays from The First Dutch-Romanian Colloquimn of Historians. Utrecht 1977*. Editura Wolters-Noordholi. Groningen. 1979. p. 61 - 84.

*Forme de modernitate* putut lua în considerare decât un număr limitat de extrase selectate din masa de texte disponibile).\*

Ipoteza mea fundamentală este că, în ciuda conjuncturilor personale diferite și a diferitelor grade de implicare în război a autorilor menționați, toate mărturiile lor pot fi considerate împreună ca fragmente ale unuia sau mai multor discursuri sociale și culturale<sup>2</sup> care aveau drept obiect comun Războiul de Independență și drept funcție comună descoperirea, sau inventarea, unei semnificații pe care să o dea acestui război. Am numit acest discurs *social* fiindcă el vine din partea nu a unui singur vorbitor (scriitor), ci din cea a mai multor membri ai aceleiași comunități, deși plasați uneori pe poziții sociale diferite. Am numit acest discurs *cultural* fiindcă el articulează termenii și valorile culturale comune ale membrilor comunității în discuție. Dacă acești termeni și aceste valori sunt interpretate întotdeauna în același fel, comunitatea produce doar un singur discurs cultural: dacă nu, numărul de discursuri distincte va depinde de numărul interpretărilor pe care comunitatea le dă aceluiași set de termeni și valori. Orice război, pentru orice societate, este, sau trebuie să fie, un șoc, însă foarte rar se întâmplă ca oroarea distrugerilor și a morților cotidiene să fie văzută ca atare. Cu siguranță, există suficienți indivizi, politicieni, scriitori etc. care se opun înseși ideii de război, însă există întotdeauna, în aceeași societate, și interese sociale sau naționale, rațiuni și idealuri care sunt avansate pentru a

explica și justifica birul de victime cerut de război. Invers, numeroase scopuri politice ale societății nu ar putea fi atinse în absența unui puternic sistem ideologic al intereselor, rațiunilor și idealurilor deja existente, care să-i mobilizeze pe oameni să acționeze. Prin *discurs cultural* voi înțelege așadar, în acest context, complicatele mecanisme culturale de persuasiune folosite de societate, sau de o parte a ei, pentru a media între niște scopuri politice abstracte și realitatea dură a războiului, sau a altor mijloace reprobabile prin ele însele, dar necesare pentru atingerea acestor scopuri.<sup>3</sup>

### *Război și semnificație*

După părerea mea, românii au abordat conceptul de Independentă cu mijloace atât militare și/sau politice cât și culturale, însă respectivele abordări au fost, din cauza împrejurărilor istorice, rareori, sau poate niciodată, simultane.

Sângeroasele bătălii antiotomane din secolele XIV și XV s-au stins în cele trei secole care le-au urmat. Acum era rândul diplomaților abili să-și asume sarcina de a apăra țara de vecini războinici. O nouă balanță de putere și un nou joc politic în Europa de Est cereau inteligență și o abilitate mai sofisticată de a manipula argumentele și de a ajunge la compromisuri cu inamici superiori. Prețul mare plătit pentru supraviețuire dădea naștere la frustrări și la o disperată nevoie de compensații. În consecință, sunt tentat să văd în proliferarea scrierilor istorice din secolele XVII și XVIII, de la Ureche (1590 - 1647) la Dimitrie Cantemir (1673 - 1723), o încercare, conștientă sau nu, de a compensa decăderea politică prin creații culturale, transformând pierderile politice și militare într-o sursă de demnitate culturală. În această perioadă, intelighenția românească se confruntă cu o aparentă incompatibilitate dintre acțiunea culturală și cea politică, adoptând-o pe prima pentru a umple vidul creat de incapacitatea lor de a și-o asuma pe cea de-a doua.

Afirmația mea se poate susține, printre altele, prin hotărârea manifestată de acești istorici nu numai de a fixa

cu fermitate proaspăt descoperita lor identitate culturală, ci și de a o menține vie, de a o prezerva pentru popor în întregul lui, insistând asupra originii latine a românilor, asupra unității și continuității existenței lor istorice de ambele părți ale Carpaților, ca și asupra independenței strămoșilor lor. Aceste teme – recurente – au funcționat ca „mituri culturale” ale românilor, nu în sensul lipsei lor de consistență istorică, ci în sensul în care ele dau contur nucleului dur al tuturor mișcărilor culturale care le succed. Aceste teme erau exprimate pe un ton mai general în Moldova și Țara Românească, însă în Transilvania ele luau o formă mai precisă, transformându-se în argumente de prim ordin pentru revendicările politice iluministe ale secolului XVIII și ale începutului de secol XIX. Proclamarea lor se voia a fi un apel de solidaritate adresat întregului spațiu ocupat de Țările Române, pentru a se opune

*Forme de modernitate* numeroaselor mișcări sociale și tuturor pericolelor deznaționalizării datorate presiunilor interne și externe. Putem trage concluzia că această strategie a avut efect: nici dominația austro-ungară sau turcească, nici inegalitățile sociale marcate nu au dus la dezmembrarea Principatelor Române.

Atunci când o nouă balanță a puterii a apărut în Europa postnapoleonică – „marele bolnav al Europei”, Turcia, atârând greu pe unul dintre talgere – conceptul de *independență* avea deja o lungă tradiție a discursurilor culturale compensatoare și își câștigase deja statutul de presuposiție *sine qua* a oricărei mișcări politice. Două noi probleme veneau să modifice impactul pe care acest concept îl avea asupra societății românești: (1) a devenit repede evident că situația internațională permitea, după secole de neputință, o abordare nu doar din perspectivă culturală, ci și dintr-una imediat politică a independenței României; manevrând tradiționala rivalitate dintre Marile Puteri în Balcani, o țară mică își putea crea șansa de a ieși din impasul politic. (2) Ascensiunea burgheziei și deschiderea politică și culturală către lumea din afară a făcut ca împlinirea vechilor idealuri naționale să fie cu

neputință de imaginat fără a pune în aplicare, simultan, un program radical de reformă.

Astfel, în prima jumătate a secolului XIX, discursul cultural și acțiunea politică au început să se interfereze. Discursul cultural nu mai era menit să sprijine doar lupta pentru supraviețuire a românilor, ci și să schimbe societatea, nemaifiind exprimat în termenii fidelității față de vechi structuri și obiceiuri, ci în termenii inovației, sensibile la modelele sociale occidentale. Este, deci, deosebit de interesant de observat transformarea structurală graduală a conceptelor și atitudinilor discursului cultural între anii 1820 - 1830. Cele trei „mituri culturale” au fost „secularizate” și împreună cu noul „mit” de justiție socială au fost traduse într-un program concret de acțiune. Exprimate în context exclusiv cultural, ele erau prezentate ca definind o societate originară românească liberă și/sau trebuind să reapară într-o viitoare vârstă de aur nelămurită. Asemenea remarci mitice nu au dispărut în secolul XIX: ele au fost preluate de către scriitorii romantici, în multe poeme și eseuri strălucite dar nerealiste, de

*Război și semnificație* la Al. Russo și Heliade-Rșdulescu până la Mihai Eminescu. În același timp, discursul cultural se construia în termenii unei strategii fundamentale a schimbării. Transformate în pași politici concreți, „miturile” secularizate trebuiau să fie ordonate conform unei scale realiste de priorități: dreptate socială, unitate, independență. Fiecare pas presupunea ca cel anterior să fi fost deja făcut. Această structură logică a scopurilor politice a generat, la punerea ei în aplicare, următoarele evenimente politice: revoluția de la 1848, Unirea Țării Românești și a Moldovei în 1859 și reformele care i-au urmat, războiul de independență în 1877. Prin urmare, discursul cultural trebuia să trezească conștiința patriotică a oamenilor, prezentând primul pas ca un obiectiv de acțiune *imediată* și pe cel următor ca unul de acțiune ridicăți-vă *acum* pentru a împlini revoluția, așteptați momentul cel mai potrivit pentru unitate și

independență. Această strategie, formulată aici în linii generale, a însuflețit cu o speranță pătimasă multe texte politice și literare avântate ale lui Heliade-Rădulescu, Bălcescu, Kogălniceanu, C.A. Rosetti, Gr. Alexandrescu, al cărui poem *Anul 1840*, spre exemplu, poate fi considerat a fi expresia tipică a speranței unanime în anii 1840 că aveau să urmeze schimbări politice și sociale. Consider că putem trage în mod rezonabil concluzia că în acei ani sistemul de valori și interpretările lor se baza pe un consens. Deși existau unii oponenți ai reformelor și ai Unirii, aceștia nu au reușit să-și articuleze un discurs cultural distinct, astfel încât singurul discurs operațional era cel în sprijinul reformelor și al Unirii, cel care era susținut practic de întreaga intelighenție. Totuși, reformele declanșate de Principele Cuza și de guvernul său radical condus de Kogălniceanu, căderea lui în 1864, agitația politică din țară până la venirea pe tron a lui Carol de Hohenzollern în 1866 au divizat acest unic discurs cultural în două discursuri opuse, unul al apărătorilor cauzei transformării rapide a României într-o democrație burgheză modernă și celălalt al celor care puneau sub semnul întrebării validitatea modelului occidental, propunând în schimb construirea României moderne pe stânca solidă a tradițiilor locale. Liberali noi și vechi, conduși de I. Brătianu (1821 - 1891), C.A. Rosetti (1816 - 1885). Kogălniceanu4. **au**

*Forme de modernitate* pornit o polemică înverșunată cu membrii cu înclinații mai conservatoare ai noului grup literar și mai târziu politic „Junimea”, condus de Maiorescu și incluzându-i în rândurile sale pe unii dintre scriitorii reprezentativi ai anilor 1860 - 1870, Eminescu, Caragiale, Slavici etc. Miza era nici mai mult, nici mai puțin decât orientarea politică și culturală a țării. În ciuda acestui fapt, în acei ani independența României nu a devenit un subiect real de discuție, grație tocmai acelui consens mai sus menționat: era unanim recunoscut că acesta rămânea scopul politic *ultim* al oricărei guvernări și că atingerea lui era doar o chestiune de timp.

Când o nouă criză a izbucnit în Balcani în 1875, o confruntare între Rusia și Turcia părând inevitabilă, o mare parte a opiniei publice a făcut presiuni ca România să intre în război împotriva Turciei, pentru a „spăla” rușinea secolelor de umilință și pentru a regăsi vechea demnitate a națiunii.

Imediat, problema celei mai bune modalități de a obține independența este adusă brusc în prim-plan.

A intra în război în acel moment însemna asumarea unor mari riscuri. Puterile occidentale ar fi putut ajunge la concluzia că nu mai erau datoare să garanteze autonomia României stipulată în Tratatul de la Paris în 1856; atât Rusia cât și Turcia ar fi avut motive suficiente pentru a ocupa țara, pe care ar fi transformat-o cu siguranță într-un câmp de bătaie; în plus, acest ultim punct nu depindea de cursul politic pe care avea să-l urmeze România, oricare ar fi fost acesta: neutralitatea sau alianța cu oricare dintre combatanți. În sfârșit, Rusia era foarte nerăbdătoare să profite de rolul său de „apărătoare a Creștinătății” pentru a-și extinde influența până la sudul Dunării (această spaimă de ruși avea să fie confirmată de cursul ulterior al evenimentelor). Așadar, politica tradițională de asmuțire a marilor puteri una împotriva celeilalte părea în 1877 să ducă mai curând la prăbușirea nou înființatului stat decât la o sporire a gloriei sale. Acesta este motivul pentru care partidele politice românești erau atât de dezbinat în privința cursului de urmat.

### *Război și semnificație*

Toate aceste probleme au fost puse în discuție în timpul decisivei întruniri a consiliului coroanei la 1 aprilie 1877. Unii liberali ca D. Sturza (1833 - 1914) și I. Ghica (1817 - 1897), precum și numeroși conservatori au pledat pentru neutralitate și au atras atenția, printre altele, asupra crizei economice și asupra insuficientei pregătiri și echipări a armatei române; alți lideri politici au propus chiar să i se ceară Austriei să ocupe țara, pentru a le împiedica pe Rusia și Turcia să o facă. Cei mai importanți lideri conservatori și ai „Junimii”, L. Catargiu (1823 -

1899), T. Maiorescu, P. Carp (1837 - 1918), nu au fost invitați să asiste la întrunire deoarece guvernul (liberal) - ajuns la putere în 1876 - îi acuzase de practici ilegale în timpul propriei lor guvernări din anii anteriori (aceste acuzații - absurde - vor fi abandonate în 1878, când Maiorescu revine în parlament după câștigarea alegerilor parțiale). Ulterior, în a sa *Istorie contemporană*, Maiorescu lăsa să se înțeleagă că el ar fi fost înclinat, dacă i s-ar fi cerut părerea în timpul acelei întruniri, să accepte alianța cu Rusia, dar că alți conservatori - referindu-se probabil la Carp și Catargiu - ar fi respins-o cu siguranță. Oricum, în sus-menționată întâlnire, opinia lui Carol I și a primului său ministru Brătianu, susținută puternic de către liberalii C.A. Rosetti și Kogălniceanu - care avea să fie numit imediat ministru de externe - s-a impus în cele din urmă; după ei, România trebuia să încheie un tratat cu Rusia, permițându-i armatei acesteia să traverseze țara și să atace Turcia pe Dunăre. Aceasta nu însemna o alianță militară propriu-zisă, dar astfel fu ea interpretată de Turcia; foarte curând izbucni, deci, războiul.

Am amintit aceste detalii pentru a arăta cât de diferite au fost atitudinile liderilor politici la începutul războiului. Obișnuitele intrigi ale celor două mari partide și ale capilor acestora, „simpatiile filogerniane” ale oponentilor războiului, sau „patriotismul real” al apărătorilor săi (apelativele puse între ghilimele nu semnifică decât evaluările partizane ale atitudinii acestor oameni) nu pot explica diferențe atât de mari: ele se datorează mai curând estimărilor diferite, dacă nu a înseși necesității de a obține independența. a cât de oportună era obținerea ei atunci (adică în 1877). cu sprijinul numai al „bunei-credințe” rusești și al entu

*Forme de modernitate* ziasmului popular. Cel din urmă, totuși, era copleșitor - a se compara cu lipsa de popularitate a contrapropunerilor mai sofisticate ale conservatorilor și liberalilor moderați - și, în cele din urmă, guvernul și-a lăsat deoparte ultimele ezitări. Totuși, puternica cerere populară de a intra în război era ea însăși

modelată după tradițiile culturale pe care am încercat să le recompun mai sus; ele erau răspunzătoare nu numai pentru alegerea politicii, ci și pentru felul în care i s-a exagerat latura sa emotivă. După o atât de lungă dominație în cultura română, conceptul de independență a devenit cheia deciziilor politice majore ale politicienilor români. În ultimă analiză, putem susține argumentat că rațiunile culturale au fost mai puternice în alegerea politicii naționale decât calculul politic (și militar) la rece al șanselor de a rezista și supraviețui. „Suntem o națiune independentă și ne-am atins țelul propus nu doar astăzi, ci, aş putea spune, secole de-a rândul și mai ales de la 1848 încoace... Nu am fost vasali, Sultanul nu ne-a fost suzeran. Însă exista ceva, existau anumite legături care erau slabe când românii erau puternici și erau puternice când românii erau slabi”. 5 Mă întreb dacă a fost remarcată de cineva în acel moment curioasa ambiguitate a acestor afirmații provenind din celebrul discurs al lui Kogălniceanu în parlament: ele exprimau, pe de-o parte, frustrarea de a fi fost timp de secole nevoiți să renunțe la independența deplină și, pe de alta, mândria de a nu fi fost niciodată vasali reali ai sultanului. Statutul acesta neverosimil, nici independent și nici vasal, este un fapt istoric; umilirea pe care a generat-o și hotărârea crâncenă de a o răscumpăra sunt fapte culturale articulate într-un discurs cultural cu logica sa proprie, specifică.

Partidul Liberal fiind în 1877 la putere iar liderii săi cei mai importanți fiind în același timp și cei mai înfocați susținători ai intrării României în război alături de Rusia, oponenții acestei politici, cu deosebire conservatorii și „Junimea”, au fost practic excluși în timpul războiului, și după aceea, de la luarea deciziilor. Gloria, sau, până la urmă, vina de a fi împins țara în acest război, a rămas exclusiv în tabăra liberală. Conservatorii și „Junimea” păreau trecuți la colțul marginalizaților politici: ei **își**

*Război fi semnificație* rataseră deja șansa de a face istorie în 1859 – 1864, au ratat-o în 1877 și, prin refuzul cu care întâmpină mai târziu propunerea lui Brătianu de a i se



alătura în guvern, vor pierde în 1881 partea lor de merit pentru transformarea României în regat.

Din acest motiv, din momentul începerii războiului, „tradiționala” rivalitate dintre presa liberală și cea conservatoare nu se va mai relua. Deși *Timpul* (conservator; din noiembrie 1877 Eminescu devine cel mai important redactor al său) și *Românul* (liberal; editorul său este C.A. Rosetti) erau uneori în conflict „Junimea” nu-și putea permite riscul de a-și agrava izolarea printr-o critică deschisă la adresa popularei cauze a luptei pentru independență. Astfel, punctul important de remarcat pentru discuția noastră este că vechea linie de demarcație dintre discursurile de coloratură liberală și cele de coloratură conservatoare se estompa și că o nouă linie, mai sinuoasă, se contura simultan, o linie care avea să determine o ordonare fundamental nouă a vieții culturale românești.

Este, desigur, imposibil să luăm în considerare enorma masă a documentelor care au fost făcute cunoscute în timpul și după războiul de independență fără a exprima mai întâi niște ipoteze. Ipotezele mele sunt următoarele: (1) asupra gândirii și acțiunii politice se exercita în acel moment o presiune culturală; (2) din acest motiv, foarte puține documente înfățișează aspectele „negative” ale războiului (pierderile grele, mizeria, înzestrarea de calitate inferioară etc.); (3) permanenta scoatere în evidență a eroismului armatei române este în relație cu ipoteza 2; (4) în consecință, războiul de independență a intrat destul de superficial, însă pe scară largă, în literatura română.

O modalitate interesantă de a verifica aceste ipoteze este de a cerceta ceea ce a fost suprimat, ignorat sau uitat în atmosfera generală de jubilară a momentului și de a utiliza aceste „goluri” pentru a ajunge la imaginea „adevărată”, totală, a evenimentului. Dacă reușim, vom putea probabil descoperi că o *cenzură* ascunsă<sup>6</sup> era cumva în acțiune și că fără ca vreun individ să exercite vreun rol de cenzor, un anumit discurs cultural articula informațiile

*acceptabile* și elimina discursurile culturale rivale.

*Forme de modernitate* care încercau să articuleze informația *inacceptabilă*. Nu pot spera să pot descrie toate datele, memoriile, articolele, proza și poezia publicată despre acest război. Nici nu sunt interesat de o asemenea descriere. Urmăresc, în schimb, anumite „atitudini fundamentale” recurente în toate aceste documente (le voi numi global „documente” fiindcă am în vedere relevanța lor culturală iar nu valoarea lor literară). Aceste „atitudini fundamentale” pot fi văzute, într-un sens, ca o generalizare de analist (adică, a mea) a datelor disponibile lui, însă, într-un alt sens, aceste atitudini, ca orice altă construcție teoretică, au și funcția de a explica structura corpusului de date avute în vedere. Voi încerca în cele ce urmează să delimitez aceste atitudini prin luarea în discuție a câtorva extrase – relevante – din acest corpus.

O linie interesantă de cercetat ar putea consta din căutarea în primul rând a unei atitudini „neutre” în privința războiului, astfel încât să se poată face o comparație cu alte atitudini, mai personale, care să fie considerate ca implicând un anume grad de angajare. Cred că unele dintre întâmplările povestite mai întâi de către soldați și apoi culese de sociologi și folcloriști pot fi privite ca narațiuni de „gradul zero”. Aceste amintiri orale, de cele mai multe ori, nici nu evaluează, nici nu încearcă să explice faptele. Povestirile acestea constau doar dintr-o succesiune de evenimente neinterpretate, fără vreo tendință de generalizare. Povestitorul a fost cândva soldat, dar și-a recâștigat după război statutul lui inițial de țăran; astfel, povestirile sale aveau să circule și să se transforme în cele din urmă în folclor autentic. De la comentarii asupra situației el se abține aproape întotdeauna, iar valorile pe care le respectă nu sunt niciodată exprimate ca atare – aceasta este sarcina mai degrabă a politicienilor, atât de zeloși și de pricepuți în a predica poporului valorile în care *trebuie* să creadă și pentru care *trebuie* să moară. Ele sunt deplin încastrate în comportamentul lui cotidian. Să ascultăm, așadar vă rog, aceste amintiri simple și adânc

mișcătoare, care ar trebui să-l facă pe orice istoric să se îndoiască de utilitatea și de sensul vreunui război: „Ieran răcut pl șeptezici și șapte. An plecat pl ziua di opsprezece octomvre: ni s-a pare așa că-s vo treizeci di ani

*Rfıtboi și semnificație* d-atunci. An plecat cu răghinientu treisprezece. Când ni-o băgat pl noi în foc ieșise tot turcii din Plevna și gonja și gonja pl ruș, peste apa Grivița Așa pl noi ni-o-nșirat și i-au loat din urmă la bătaie, că noi cran tilariori. Așa când rusu o văzut că vin turcii s-o-ntors ș-o dat față-n față cu Răghinientu al treisprezecelea leș. Și turcii n-o avut încotro și s-o pus jos și-o lepădat armele că așa s-o loat Plevna pl ziua di opsprezece – can ții minte așa oleacă. Pin urmare, i-au ținut în pirapete vo cincisprezece zile. Di-aicinainte an plecat la București cu prezonetu. Dila București am ieșit cu dânșii la leș, pl jos, pân-an vinit acasă, și era vreme di iarnă”. 7

Sau să ascultăm această amintire anonimă prelucrată deja sub formă de doină:

„De la Plevna până-n vale.

Șapte drumuri și-o cărare.

Și-un izvor de apă rece.

Cine bea, de dor îi trece.

Am mers singur și-am băut și de dor nu mi-a trecut!”

8

Cu cât crește rangul celui care a luat parte la război, cu atât povestea sa devine mai sofisticată. Ofițerii, ziariștii, scriitorii nu spun povești, ei trebuie să facă un raport. Într-un astfel de text, evaluările și explicațiile sunt obligatorii. Atitudinea autorului și felul în care își alege formulările nu sunt niciodată exterioare unui context, ci sunt produsul unor procese sociale și culturale complicate, al mediului de formare individual etc., toate acționând ca niște constrângeri ideologice asupra redării personale a faptelor. Autenticitatea textelor se estompează odată cu creșterea sofisticării, însă în chiar procesul lor de elaborare textele rămân documentar importante pentru însuși felul în care autorii și-au redactat reacțiile pentru a

fi social adecvate.

Consider că putem vorbi de o evaluare pozitivă a războiului și de una negativă, amândouă realizându-se în grade diferite în

*Forme de modernitate* funcție de distanța temporală și/sau socială a interpretului față de faptele evaluate. Sunt de părere că o estimare în linii foarte generale a acestei distanțe trebuie să ia în considerare criterii precum: (1) implicarea personală în război, care poate fi directă, ca în cazul soldatului, ofițerului, reporterului etc. - indiferent cât de târzie este data publicării memoriilor - sau mediată, ca în cazul politicianului, jurnalistului, scriitorului, contemporan războiului dar exprimându-și opiniile de acasă; (2) neimplicarea personală, evenimentele fiind interpretate de la o distanță mai mică (10 - 15 ani) sau mai mare în timp (20 de ani și peste). Poziția socială a interpretului influențează și ea, desigur, evaluarea sa. Doresc să precizez în continuare că termenul " (evaluare) pozitivă 1 se referă numai la faptul că judecata finală asupra rezultatelor obținute de intrarea României în război este una pozitivă, în ciuda pierderilor suferite. Din contră, voi numi o evaluare „negativă” dacă interpretul apreciază că pierderile au fost mai importante decât rezultatele, sau dacă este de părere că aceleași rezultate ar fi putut fi obținute într-un alt mod, pierderile grele putând fi evitate. Cele două atitudini fundamentale pot apărea și combinate.

A înclina balanța în favoarea rezultatelor politice obținute impunea găsirea unei justificări morale sau culturale superioare pentru pierderea de vieți omenești, prețul care a trebuit plătit pentru ele. Aceste pierderi nu trebuie în consecință negate, ci trebuie să li se confere o semnificație suplimentară. Ele nu mai înseamnă doar moarte, nenorocire, suferință (înțelesul lor *direct*), ci și altceva, anume sensul lor *teleologic*: este adevărat că oamenii mor, însă o fac *pentru ca* să le smulgă turcilor independența patriei lor. Interpretarea teleologică a unei acțiuni nu șterge în mod necesar înțelesul ei direct, originar, ci îl plasează pe acesta într-un context mai larg

care include scopul acțiunii și decizia agentului de a-și îndeplini scopul. O astfel de interpretare presupune o ierarhie a scopurilor pe baza căreia toți agenții să fie în acord unii cu alții și, în plus, cu interpreții. Astfel, procesul de interpretare necesită un sistem comun de valori precum și un alt discurs cultural, anterior, care să enunțe aceste valori și care.

*Râdfoi fi semnificație* se presupune, a câștigat deja consensul auditorilor. Dar cine urmează să emită acest al doilea discurs? Același, sau un alt, interpret. Astfel, pericolele unui cerc vicios în evaluarea și manipularea agentului de către interpret sunt cât se poate de evidente. Discursul justificator trebuie să fie convingător, și aici intervine retorica Moartea unui soldat se transformă într-un sacrificiu autoimpus, iar asaltul pe care îl dă acesta asupra unei redute turcești semnifică dorința sa de a-și oferi viața ca jertfă pe altarul independenței României. Astfel, sacrificiul său devine simbolul eternei transformări a Morții în Viață. Iar acțiunea sa participă la ciclul Eternei Reîntoarceri, care semnifică în realitate întoarcerea mult iubiților Eroii ai trecutului.

Odată postulată această relație cu înțelesul de bază, toate aspectele războiului vor fi descrise într-un mod ceremonial. Soldații și ofițerii rezistă și depășesc orice dificultate – ploaie, ger, grindină sau gloanțe –, dau năvală, expunându-se fără teamă în fața unui inamic superior tehnic și în cele din urmă îl zdrobesc prin simpla lor forță morală superioară. O astfel de distribuție a valorilor – indiferență față de valorile materiale, inclusiv față de moarte, și devoțiune față de valorile morale – îl transformă pe soldat (ofițer, Principe etc.) într-un Erou și pe dușmanul său într-un Demon. Comportamentul individual și colectiv nu mai este descris sau explicat realist, ci amplificat până la eroismul sublim (de partea românilor); rapoartele, proza, de ficțiune sau nu, sunt folosite doar pentru a construi o nouă Saga a României moderne.

Presa liberală, cu deosebire, este probabil tipică pentru acest – generalizat – discurs justificativ. Voi cita,

între toate articolele lui C.A. Rosetti, scrisoarea sa deschisă către regele Umberto I (februarie 1879), în care se plânge de indiferența Italiei față de independența „fratelui său danubian „% laudându-se cu implementarea unui ideal politic tradițional al românilor precum urmează:

„În fine. după numeroase lupte am izbutit - nedându-ne în lături înaintea nici unui sacrificiu - în 1877 și 1878 să  
ne

*Forme de modernitate* apropiem de idealul nostru, să arătăm că și cu arma în mână astăzi încă suntem demnii descendenți ai cuceritorilor lumii”.

Acest text tipic transformă în sloganuri politice unele dintre temele menționate mai sus: sacrificiul, soldații români descendenți ai legionarilor romani, cuceritori ai lumii, fapte de armă care impun admirația Europei și redau demnitatea națiunii etc. Similaritatea cu discursul lui Kogălniceanu, citat mai devreme, arată că aceste idei - deși nu întotdeauna exprimate în același stil emfatic ca cel al lui C.A. Rosetti - erau cvasi-generale în mass-media și în declarațiile oficiale. Și mai interesant este faptul că acest tip de discurs cultural penetra chiar și amintirile personale, scrisorile sau memoriile de front, în care se face simțit un contrast izbitor între relatările factuale seci și sobre și flamboiantele declarații evaluative, irezistibil atrase în vârtejul invizibil al discursului oficial și reformulate ca atare. St. Georgescu-Sergent se înrolează voluntar la șaisprezece ani pentru front iar mai târziu își publică memoriile. El își declară mai întâi intenția de a adopta un stil prozaic:

„Nu voi face istoricul războiului din 1877 - 1878 și nici că am de gând a da la iveală cine știe ce lucrare literară... Ci numai voiesc a povesti ceea ce am văzut eu cu ochii mei, fără a face vreun comentariu sau să caut să coordonez faptele bateriei călăreșe din care făceam parte cu operațiunile armatei române”.

Tocmai acesta era lucrul pe care poveștile soldățești, mai sus citate, îl făceau, iar acest pasaj din cartea lui St. Georgescu-Sergent pare o parafrază a propriului meu

comentariu asupra narațiunilor „de grad zero” despre război. Există totuși o mare diferență: această carte este un raport evaluativ despre război. Atunci când dorește, spre exemplu, să scrie despre un atac al cavaleriei române (Roșiorii), autorul se oprește automat asupra unui loc comun des întâlnit în ziare, o comparație între aceasta și cavaleria celebrului Țepeș, Principe al Țării Românești, în bătălia cu sultanul Mohamed II

„Roșiorii strigă «ura». Răcnetul lor seamănă cu tunetul... Năvălind la atac. plecați pe cai cu lăncile întinse și stegulețele roșii din vârful lăncilor fluturate în vânt. Roșiorii aveau un aspect

*Război ți semnificație* fantastic. Mi se părea că văd pe vitejii lui Vlad Țepeș, la lupta de la Târgoviște, repezindu-se în lagărul turcesc ca să răpească pe sultanul Muhamed din mijlocul Turcilor”.

Căpitanul M. Dumitrescu scrie la cincisprezece ani după război menționând un discurs al maiorului Candiano-Popescu (ale cărui vorbe și fapte ilariante au trezit, cu alt prilej, ironia lui Caragiale). Se pare că maiorul ar fi spus companiei sale înainte de asaltul asupra Griviței următoarele:

„De moarte să nu vă sfiți, soldați! Pentru mine e o fericire de a muri astăzi, căci mă bat pentru țară, pentru lege și pentru iubitul nostru Domnitor, ce este fala noastră și eroica noastră căpetenie”. Nu știu dacă acest discurs este literal, însă cred că formularea sa de către M. Dumitrescu este semnificativă. Eroul nu mai este țăranul soldat, ci Principele Carol, care între timp (memoriile au fost publicate în 1893) devenise Regele Carol I al României (1881). „Legea” – cuvântul românesc acoperă mai mult decât legile unei țări, probabil întregul sistem de valori și precepte care guvernează în mod tradițional comportamentul individual și colectiv – devine astfel al doilea simbol cultural demn de sacrificiul soldaților.

Astfel, memoriile citate mai sus arată că discursul cultural oficial pune accent pe trei termeni – Națiunea, Regele și Legea – a căror strălucire justifică sacrificiul

soldaților. În plus, cultul pentru doi Eroii îndeplinea sarcina de a apăra și spori această strălucire: țăranul Soldat și/sau Regele. Este interesant de precizat că fiecare dintre cei doi Eroii este văzut ca devotat tuturor celor trei valori menționate și că aceste valori ar putea fi rearanjate ca fiind doar două, Națiunea și Statul, adică exact cele două fațete ale României moderne.

Fericirea autentică și mândria, ca și contribuția pe care și-o aduceau la cultul generalizat al Eroului, i-au determinat pe mulți dintre scriitorii contemporani să producă texte literare de celebrare a evenimentelor. Deși căzute de mult timp în uitare (cu excepția unor poezii de Alecsandri și Coșbuc), valoarea lor a fost probabil simțită chiar la acel moment ca fiind mai mult politică decât literară.

### *Forme de modernitate*

Aleksandri, pe atunci adulat ca bard național, ia o decizie cu care își impresionează profund publicul, aceea de a publica seria de poezii *Ostașii noștri*. Din conacul său de la Mircești, Aleksandri avea o percepție tipic literară a evenimentelor: ceea ce se petrecea pe front era, în mintea lui, o reluare a vechilor bătălii ale românilor în Evul Mediu. De aceea nici nu se poate descoperi vreo diferență semnificativă dintre *Ostașii noștri* și ciclul *Legendelor*. Viziunea sa despre trecut și relatarea lui despre prezent trimiteau la o aceeași lume continuă, căreia i se dădea o formă potrivită cu retorica romantică. Aleksandri nu s-a complicat cu descrierea unui eveniment real și a unui soldat real, ci a fost gata să aștearnă pe hârtie sentimentele generale ale publicului despre cum îi părea acestuia a fi fost războiul. *Ostașii noștri* s-a dovedit a fi în același timp o consecință a întronării stilului bombastic, care făcea pe atunci ravagii în mediile jurnalistice, și o contribuție decisivă la aceasta. Nu este de mirare că aceste poezii au devenit imediat foarte populare, fixând astfel pentru o perioadă imaginea oficială standard a războiului. Poemul *Odă ostașilor români*, de pildă, a fost scris pe 28 noiembrie 1877, așadar la două zile după căderea Plevnei



și, prin urmare, se adresează „biruitorilor” în termenii următori:

„Vin cu inima crescută și sufletul mai tare.

Ca eroi de mari legende, vin să vă privesc în față.

Voi, nepăsători de moarte, disprețuitori de viață Ce-  
ați probat cu avântul vostru lumii puse în mișcare că din  
vultur vultur naște, din stejar stejar răsare”.

Acest tratament retoric al Eroului ne amintește atât de pregnant de tehnicile narative folosite în mituri și în basme încât un semiotician ar fi încântat să îl analizeze în termenii unei structuri actanțiale: Eroul sfidează moartea și nu dorește să se bucure de viață; el trăiește doar pentru a se lupta cu dușmanul, în fața unui Destinatar (lumea) copleșit de uimire, fiindcă un Destinator sacru (stejar, vultur, simbolizând aici „străbunii”) i-a dat sarcina de a-și dovedi desăvârșirea. Așadar, el nu luptă pentru a dobândi ceva. ci doar pentru a se distinge pe sine. acest obiectiv fiind

*Război și semnificație* considerat atins când Destinatarul ajunge la concluzia că Eroul, prin excelența sa, aparține spiritual Destinatorului. Întreaga Epopee ar fi astfel o căutare a identității cu Destinatorul; cu alte cuvinte, soldații au luptat la Plevna pentru a dovedi întregii lumi perfectă continuitate a vieții istorice a românilor. Scopul politic al acestei cvasi-alegorii este evident: România modernă avea dreptul de a fi recunoscută internațional pe motivul continuității istorice a națiunii române pe acest teritoriu. Interesele statale ale României transpar printre simbolurile culturale ale poeziei lui Alecsandri. Cele trei valori pe care le aranjam anterior ca două, Națiunea și Statul, ar putea fi cu siguranță reduse la una singură: Interesele Statului (sau ceea ce se credea la acel moment a fi interesele reale ale Statului!). În orice caz, discursul cultural oficial se dovedește, încă o dată, a servi interesele Statului.

Alecsandri este de asemenea responsabil, în alte poezii (*Peneslurcanul, Sergentul, Păstorii și plugarii*), pentru ultimele retușuri date imaginii Eroului ca soldat

țăran: acesta este modest, curajos, răbdător, respectuos ca toți țăranii care apar în scrierile lui Alecsandri sau aiurea în literatura romantică românească.

Nu în ultimul rând, Alecsandri a fixat atitudinea generală a publicului însuși, Beneficiarul, prin care se înțelegea națiunea dar și poetul: ambii erau nespuse de mândri de Eroul lor, deși oarecum stingheriți în fața sacrificiilor sale. Această stinghereală subtilă nu trebuie confundată însă cu conștiința vinovată a altor scriitori români începând cu Eminescu, cărora le putem atribui mai degrabă discursul critic decât cel oficial.

Nu voi intra în detalii privitoare la imaginea literară a acestui război în operele altor scriitori contemporani. Poeti și prozatori atât de diferiți precum N. Gane (1838 - 1916), Macedonski, Odobescu etc., sau dramaturgi îndoielnici precum Ventura sau Dame (1849 - 1907) nu au elaborat cu mult mai mult decât Alecsandri complexitatea simbolică a trăsăturilor curente ale Eroului, Dușmanului, Strămoșilor etc.

Douăzeci de ani mai târziu (1899), G. Coșbuc publică două cărți de proză despre Războiul de Independență (*nostru*

*Forme de modernitate de neatârnnare povestit pe înțelesul tuturor și Povestea unei coroane de oțel*), ambele comandate de către ministrul Educației, Spiru Haret Unele poeme pe același subiect apar în jurul anului 1900 și sunt culese într-un volum, *Cântece de vitejie*, în 1904. Coșbuc poate fi considerat într-un mod justificat un tipic scriitor „de la distanță” pe tema războiului. Născut în 1866, el este scutit de presiunea socială și culturală a anilor 1870. Drept urmare, el este capabil să caute și până la urmă să găsească o semnificație mai adânc umană a războiului. Pe de altă parte, tradiția literară a războiului era în jurul anului 1900 deja consolidată. Așadar, în textele coșbuciene se întâlnește structura unei atitudini ambivalente: în cărțile sale de proză și în multe din poeziile sale, el reprezintă discursul oficial la vârf, însă în câteva alte poeme (*Pe dealul Plevnei*, *De profundis* și, în primul rând,

*O scrisoare de la Muselim Selo*) Coșbuc reușește să se strecoare dincolo de acest discurs. Se poate spune astfel despre el că a contribuit la noua imagine a războiului care se forma la începutul secolului XX și urma să câștige teren mai târziu în literatură (vezi mai jos). Neputând cita, din păcate, întregul poem *o scrisoare de la Muselim Selo*, într-un sens o capodoperă, voi cita numai un pasaj din micul volum *Povestea unei coroane de oțel*, unde cultul Eroului având ca țintă persoana Principelui Carol 1 ajunge din nefericire pe culmile discursului oficial:

„E adevărat că Domnitorul ar fi putut trimite pe un general să cârmuiască războiul iar El să stea acasă. Dar tocmai fiindcă a voit să lupte singur cu greutățile și să stea ca strajă neclintită unde era nevoie de El, tocmai de-aceea trebuie să ne uităm mai cu drag la Dânsul, să-l luăm de pildă a iubirii de datorie și a credinții către țară”.

Ar fi interesant și să aruncăm o privire asupra unor recenzii ale *Cântecelor de vitejie* (cărțile de proză fiind practic ignorate de către criticii literari). N. Iorga, în își manifesta supărarea în fața indiferenței publicului, deoarece cartea aceasta era mai bună, după părerea sa, decât *Ostașii noștri* de Alecsandri. B. Duică (1866 – 1934), în *Convorbiri literare*, scrie cu mai multă răceală despre carte: ea este mai puțin convingătoare decât celelalte volume ale lui Coșbuc, fiindcă aici autorul „răspunde... aceluiași solicitări care l-au făcut să scrie și părți din istoria

*Râdfoi și semnificare* modernă a României în formă populară” (se face referință la cărțile de proză susmenționate ale lui Coșbuc). Ambii critici fiind tradiționaliști, reacțiile lor nu trebuie atribuite unei profesii de credință „moderniste”, alergică la un subiect precum războiul de independență, ci saturației pe care o simțeau criticii literari în fața imaginii oficiale a războiului; ei testau acum cărțile după criterii firești estetice iar intențiile patriotice ale autorilor nu mai erau suficiente pentru a impune o poezie mediocră.

Toate acestea nu înseamnă că discursul oficial era

acum pe cale de a se dezmembra, ci doar că avea să-și schimbe cursul și să se îndrepte către un altfel de public. Discursul oficial se împământenea ferm în manualele școlare de limba română și istorie, oferind astfel „majorității tăcute” a populației o perspectivă de nedisputat a războiului – perspectivă care a rămas până acum neclintită. Dacă Alecsandri îl evidenția pe țăran ca Erou, Coșbuc îl preia și îi adaugă mitul Regelui ca Erou. Aceste două culte ale Eroului se contopeau în manualele școlare: cititorul populist se oprea asupra primului, cel regalist asupra celui de-al doilea. Așezat pe acești doi stâlpi, discursul oficial despre războiul de independență a supraviețuit, neschimbat, tuturor războaielor, revoluțiilor, mișcărilor ideologice și modelor, până în acest moment.

Să ne întoarcem acum la ceea ce am numit mai devreme „evaluarea negativă” a războiului de Independență.

S-a putut probabil observa că așa-numita „evaluare pozitivă” a evenimentelor omitea din discuție numeroase aspecte ale realității. Voi menționa aici numai trei dintre ele: (1) Suferința cauzată de ger, subalimentația, lipsa de muniție; ele au fost probabil de partea turcească egale cu cele de partea română (cum a devenit evident la căderea Plevnei). Nu știu dacă o Saga comparabilă a fost scrisă în Turcia, însă scriitorii turci ar fi avut cu siguranță ocazia să o facă dinăuntrul propriului lor univers ideologic discursiv. În discursul oficial românesc, o astfel de imagine a „dușmanului” nu este de găsit. (2) Maniera oficială de a raporta despre evenimentele războiului, deși anunța victorii reale, nu încerca să descopere motivele pentru care soldații

*Forme de modernitate* trebuiau să se lupte cu vremea nefavorabilă fără o îmbrăcăminte corespunzătoare și trebuiau să-i atace pe turci fără a avea la dispoziție rapoarte de încredere ale serviciilor de informații (să ne aducem aminte de grelele pierderi inutile suferite în urma ignorării existenței celei de-a doua văi care urma să fie traversată înainte de a se lansa atacul asupra redutei

Grivița!) și neavând suficiente arme. (3) Discursul oficial nu a luat în mod serios în considerare manevrele diplomatice și/sau militare alternative pentru atingerea aceluiasi scop, independența, pentru simplul motiv că ele proveneau din opoziție.

Aceste probleme rămase fără răspuns marchează falia dintre ceea ce am numit abordarea oficială sau „ceremonioasă” și ceea ce voi descrie acum drept abordare sau discurs critic asupra războiului. Această falie nu se poate traduce în termenii afirmațiilor false și adevărate. Cel dintâi discurs nu a constatat din afirmații false, ci din afirmații incomplete, și anume afirmații care aruncau o lumină parțială asupra faptelor sau care ocultau intenționat fațetele lor neplăcute. Discursul critic este cel care a îndrăznit să ridice aceste probleme nepopulare și să cerceteze fața întunecată a evenimentelor. El nu pune sub semnul întrebării eroismul soldaților, ci refuza să accepte și să folosească acest eroism ca paravan pentru proasta organizare, suferința inutilă, aroganța rusească etc.

Urmărind același aranjament al mărturiilor ca și pentru evaluarea pozitivă, voi începe prin a-i cita pe câțiva participanți direcți la război, care n-au încercat să treacă sub tăcere asprimea vieții de zi cu zi, spunând ceea ce aveau de spus împotriva ei. Aproape de narațiunile „de grad zero” pe care le-am menționat mai sus ar putea fi plasate unele memorii și jurnale ale celor care s-au aflat într-un post oarecare de conducere în timpul campaniei. Prin contrast cu Candiano-Popescu, aceștia au notat într-un limbaj obiectiv și sobru realitatea pe care au trăit-o. Generalul Al. Cernat, ministru de război și comandant suprem al armatei operative române, dr. Carol Davila, sau alții nu au ezitat să vorbească despre cât de inutile și de ușor de evitat au fost uneori pierderile de vieți omenești.

### *RUzboi și semnificație*

Cele mai radicale afirmații pe acest subiect se pot găsi în fascinanta corespondență a lui Vintilă Rosetti (1853 – 1916), fiul lui C.A. Rosetti, înrolat voluntar pe front. Scrisorile sale dezabuzate și disperate vădesc o atitudine

de intransigență maximă în judecarea războiului de independență (nedepășită decât de articolele lui Eminescu) și una dintre cele mai impresionante perspective despre război (despre oricare război) din câte cunosc. În mod semnificativ, aceste scrisori au fost făcute publice doar în 1976/1977, grație lui N. Liu și editorului revistei Al. Oprea, care le-au publicat. Nu voi specula asupra motivelor care le vor fi întârziat publicarea vreme de un secol; astfel de mărturii ar fi putut dezmembra miturile discursului oficial despre război. Deși C.A. Rosetti - copilul teribil al Partidului Liberal - vorbea repetat despre necesitatea de a cuceri și „Plevna interioară”, el aparținea, într-un fel, la ceea ce avea să devină un *establishment*. Nu Eminescu ar fi putut rupe vraja sub care se găsea C.A. Rosetti, susține Liu, ci scrisorile fiului său. Oricum ar fi, s-a considerat probabil „inoportun” să se facă publică o corespondență privată abundând în sentimente „antipatriotice”. Dacă supoziția noastră este corectă, acest fapt ar putea fi un bun exemplu pentru felul în care cenzura ascunsă a discursului oficial reușea să suprima revelațiile indezirabile ale discursului critic. Personal, consider aceste scrisori, împreună cu articolele lui Eminescu, a fi cele mai lucide documente românești despre războiul de la 1877 - 1878. Literatura română a trebuit să aștepte aproximativ cincizeci de ani până ca Rebreanu și Camil Petrescu să-și scrie cărțile dedicate primului război mondial, aducând în practica literară, poezie și proză, viziunea lor critică asupra războiului. Neputând cita extensiv, voi alege doar câteva pasaje descriind viața cotidiană de pe front, atitudinea inconsecventă a unor ofițeri, sentimentul de umilire și nevoia disperată de legături cu oamenii pe care o resimțea autorul (și probabil mulți alții în afară de el):

„De trei luni nu mai sunt om, batjocura lumii, o mașină, o uniformă, toți râd, cu drept, de noi. de trei luni ne plimbă de colo-colo. fără a face nimica, pe fiecare zi schimbăm o pozițiune. Nu e o lună de când suntem în Turcia și am stabilit deja corturile

*Forme de modernitate* noastre în 90 și mai bine de locuri. Ieri am schimbat 4 pozițiuni...”

„Spre a mă încălzi mă dusei de mai privii Plevna și cadavrele ce stau întinse între noi și Turci. Mulți sunt negri. Soldații pretind că sunt arapi, alții că s-au înnegrit cu timpul. Toți sunt umflați, unul cu piciorul luat, altul cu capul etc. Putoarea mă sili a mă retrage. Fumai țigări de camforă. Privii apoi pe cei vii cari sunt mai de plâns ca morții. Unii n-au nici manta. Și vrem ca acei oameni să se bată”.

„Nu pot azi a protesta căci voiesc a mă bate. Dar vai de ei (adică de ofițeri, S. A.) de voi trăi după rezbel. Uniforma, sper, nu mă va opri de a fi om”.

„Spre seară, apa pătrunsese până la piele. Ploaia se amestecă cu zăpada... Sentinelele nu mai puteau sta în loc. Turcii trăgeau asupra noastră, noi nu mai răspundeam, un caporal din linie fu ucis, un soldat de la noi rănit. Frigul devenind din ce în ce mai mare, mai toți părăsiseră puștile... Spre a nu degera picioarele umblam mereu: pe la 2 ore noaptea nu mai puteam. Auzeai numai gemete. Ploaia se prefăcu în zăpadă. Șanțurile unde ne aflam se umpluseră de apă. Soldații se rugau să vie un glonț să-i ia, un caporal de la noi fu ucis, cei care-l vedeau [zăcândi ziceau numai «lui nu-i mai e frig». Doi dorobanți *murit de frig* (subl.

aut; S. A.), ei sunt în cămăși. Adevăr e că mantalele alor noștri sunt rupte cu totul, unii au numai o jumătate de manta, alții *niciuna* (subl. aut; S. A.)”.

Dacă Vintilă Rosetti a fost cel mai lucid reporter al războiului, Mihai Eminescu a fost cel mai bun analist al acestuia la redactor la *Timpu*, el făcea comentarii la intervale regulate asupra problemelor curente interne și internaționale. Destul de conservator ca orientare, el avea o aversiune puternică pentru liberali (în special pentru C.A. Rosetti!) și era convins că eforturile lor de a construi o democrație occidentală în România erau o pură demagogie, care va distruge în cele din urmă singura clasă socială „reală” a țării, țărănimea Eminescu se temea mai

tare de Rusia decât de Turcia și se declara vehement de partea unei neutralități stricte. El deplângea iresponsabila, după el.

*Război și semnificație* decizie de a se alătura taberei rusești. Evenimentele i-au dat până la urmă dreptate. Se cunoaște probabil mai puțin că în 1877 - 1878 românii au fost nevoiți să ducă *două* războaie de independență, unul militar, împotriva Turciei, și unul diplomatic, împotriva Rusiei. După ce își asumaseră atâtea riscuri semnând convenția cu Rusia, după ce intraseră în război efectiv, traversând Dunărea la cererea expresă a Rusiei pentru a-i întări poziția acesteia în fața presiunii turcești la Plevna, românii și-au văzut aliații de mai înainte ocupându-le practic țara și impunând la San Stefano și la Berlin înțelegerea internațională care răpea României provincia sa istorică Basarabia „în schimbul” provinciei Dobrogea, care nu mai fusese sub stăpânire românească din secolul XV. În consecință, relațiile politice cu Rusia deveniră extrem de încordate, armata română retrăgându-se din București pentru a evita ciocnirile cu „aliații”, în timp ce guvernul încerca zadarnic să obțină sprijin de la Berlin, Viena sau Londra.

Indignarea era generală în presa românească, iar liberalii au fost puși într-o situație destul de stânjenitoare de acest rezultat al unei alianțe în privința căreia opoziția avertizase cu multă vreme în urmă. Ca urmare, cele mai virulente și sistematice proteste au venit de la Eminescu la *Timpul*. Consider că lui trebuie să-i recunoaștem două roluri importante în acest context. În primul rând, el este cel care a pus în discuție în mod deschis poziția oficială conform căreia războiul fusese inevitabil în acel moment și în toată desfășurarea sa, acuzând guvernul pentru mizeria incredibilă a țăranilor, acasă și pe front deopotrivă: „Au sosit în București Dorobanții de pe câmpul de război. Acești eroi, cu care gazetele radicale se laudă atâta, sunt, mulțumită Guvernului, goi și bolnavi. Mantalele lor sunt bucăți iar sub manta cămașa pe piele... Nu sunt în toate limbile omenеști la un loc epitete îndestul de tari pentru a



înfiera ușurința și nelegiuirea cu care stărpiturile ce stăpânesc această țară tratează... pe acel țăran care... vărsându-și sângele onorează această țară... Scuzabil n-a fost acest război, dar explicabil putea să devină purtat în condiții normale, dar în modul în care s-au purtat, cu oameni goi și flămânzi. a fost o adevărată crimă, un omor de oameni prin

*Forme de modernitate* foame și prin frig". (*Dorobanții*). În al doilea rând, Eminescu a atacat în mod repetat pretențiile Rusiei asupra Basarabiei, i-a dezvăluit imperialismul său ascuns și a demonstrat drepturile istorice ale românilor asupra Basarabiei într-o lungă serie de articole (*Basarabia, Bucovina și Basarabia* etc.) într-un fel care, cel puțin în liniile sale generale, este valabil și astăzi:

„România este astăzi singurul stat care azi e în primejdie de a fi dezmembrat de chiar aliatul ei după ce a încheiat cu el o convenție prin care i se garantează integritatea teritoriului” (*Rusia pretinde retrocedarea Basarabiei*). „Susținând dreptul nostru, vedem ivindu-se colții prieteniei. Bucureștii sunt împresurați de trupe, în Vlașca cazacii își bat joc de populație, dând oamenii afară din case, trenurile noastre cu munițiuni sunt oprite în drum, c-un cuvânt Rusia a început a întrebuința mijloacele ei civilizatoare pentru a ne intimida. Dar noi nu deprindem frica și pace bună”. (*Tendințe de cucerire*)

Ce este curios acum este că deși Eminescu avea în mod fundamental dreptate, i s-au recunoscut într-o măsură extrem de mică meritele. „Junimea” și conservatorii erau stânjeniți de excesele sale de zel. Într-un sens, Eminescu era un luptător singuratic iar jurnalismul său era atunci tot atât de izbitor ca poezia. În secolul XX, ideile sale naționaliste sunt preluate de către unii politicieni de dreapta, care au dat pur și simplu uitării sclipitoarele sale analize de evenimente contemporane. Semnificativ este faptul că singura ediție completă a eseurilor sale politice a fost publicată în 1941, atunci când România intră în nefericitul război. împotriva Rusiei, sperând într-o

recuperare a Basarabiei. După cel de-al doilea război mondial, Eminescu, adversarul Rusiei, a fost cu totul ignorat ca ziarist, de-abia în ultimii ani – și faptul este din nou semnificativ – unele dintre articolele sale văzând cu circumspecție lumina tiparului. Putem trage în mod logic concluzia că diferitele forme ale discursului oficial au trimis, din varii motive, în uitare articolele sale despre situația din 1877 – 1878. Într-un fel comparabil cu cel în care scrisorile lui Vi utilă Rosetti au fost înțelept păstrate în umbră.

### *Război și semnificație*

Despre o eventuală „evaluare negativă” în poezia și proza aceluși timp sunt foarte puține de spus. Cei mai importanți scriitori nu au contribuit la discursul oficial, opunându-i-se mai curând prin tăcere decât prin luare de cuvânt într-un discurs critic. Această indiferență este poate semnificativă prin ea însăși. Caragiale publică doar parodii la adresa stilului bombastic caracteristic presei (liberale), Slavici înfățișează fugitiv entuziasmul stârnit în Transilvania la câștigarea independenței de către românii de cealaltă parte a Carpaților, Iacob Negruzzi (1843 – 1936) îi scrie lui Alecsandri o scrisoare în versuri, silindu-se să creadă în utilitatea războiului, și îi publică acestuia din urmă întreaga serie a *Ostașilor noștri* în *Convorbiri literare*. Această atitudine rezervată este ușor de înțeles în cazul „Junimii”, însă ea a fost împărtășită și de scriitori din afara grupului, precum Hașdeu, Gherea etc.

Discursul critic s-a pierdut rapid, deși nu în întregime, după război. El și-a pierdut repede suflul din cauza cenzurii ascunse a discursului oficial, ca și a lipsei de interes a scriitorilor contemporani. Acest fapt este prin el însuși o importantă concluzie de tras în privința noii orientări culturale din România aceluși timp.

Interessant este că după 1900 se observă o revigorare a interesului pentru acest război. Nu doar Coșbuc, ci și Gârleanu, Sadoveanu, D. Zamfirescu au încercat să abordeze evenimentele, am putea spune, într-o manieră sintetică. Mândria realizării politice s-a menținut în sine,

însă în scrierile lor soldații se comportau într-un fel mult mai uman: nu mai erau Eroi, ci ființe fragile supuse suferinței și, în consecință, cu milă și pentru suferința dușmanului. Indirect, vechile îndoieli în ceea ce privește războiul sunt din nou aduse în discuție. D. Zamfirescu se naște în 1858 (moare în 1922), însă trăiește mulți ani în Italia, ocupând funcția de atașat cultural pe lângă Ambasada României; Gârleanu. Sadoveanu etc. sunt născuți în jurul anului 1880". Niciunul dintre aceștia nu este prea influențat de discursul oficial și nici de vechea confruntare dintre conservatori și liberali. Acest fapt poate explica interesul lor general, nu partizan, pe care îl poartă evenimentelor. Cum reacționează un om sau un grup

*Forme de modernitate* într-o situație de criză, aceasta era problema pe care încercau ei să o rezolve, luând ca exemplu diferite situații din 1877. Din acest motiv, temele care țineau inițial de discursurile mai sus menționate aflate în opoziție – cel oficial și cel critic – s-au amestecat, s-au unificat sau au fost liber combinate în povestiri și romane. Într-un fel, cele două discursuri n-au mai existat ca două concentrări de atitudini separate și opuse. Valoarea literară a acestor texte este indiscutabilă, însă relevanța lor pentru subiectul nostru în discuție este foarte mică; din acest motiv, nu voi intra în detalii în ceea ce le privește. Închei acest capitol cu un tabel care dorește să vizualizeze cât mai clar poziția autorilor numiți mai sus. Am menționat în tabel doar numele discutate în acest articol.

Evaluare negativă	Imagin e echilibrată	Evaluare pozitivă
— 4 - 3 -	O	+ 1 + 2 + 3
2 - I		+ 4
Neimplicare		Implicare
Implicare		Neimplicare
personală		personală
personală		personală
L non L L		non L L non
non L		L L

	V. Ros.		C. Pop.
	Eni		C. A. Ros.
		Amintir	
	Negr.	i	Alecs
	Car.	person	Gane
		ale	
	ȘI.		Dame
			Cosbuc
		Sinteze	manuale
		: D. Zanif.	
		Sad.	
		Gâri.	
	Explicații:	Literat	Alecs.
L		ură	Alecsandri
		Vintilă	D. Zamf. D.
	V. Ros.	Rosetti	Zamfirescu
		C. A.	Sad.
	C.A. Ros.	Rosetti	Sadoveami
		Candia	Gâri.
	C. Pop.	no-Popescu	Gârleanu
		Emines	
	Em.	cu	
		1.	
	Negr.	Negruzzi	
		1. L.	
	Car	Ca răgi a le	
	ȘI.	Slavici	

### *Război și semnificație*

#### NOTE

1. Fie și simpla menționare a masei enorme de publicații pe acest subiect este dificilă. Mă voi limita astfel la a menționa numai acele cărți pe care mă bazez în mod special pentru această lucrare: comprehensiva selecție de documente (cea mai bună disponibilă în format mic) *Pui de lei*, ed. R. Florea (București, 1977); culegerea de eseuri *Independenta României*, ed. Șt. Pascu (București, 1977); *Independenta României. Documente*, ed. Șt. Hurmuzache.

vol. I-III (București, 1977): *Studii și documente literare*, ed. I.E. Torouțiu. vol. I-III (București, 1931 - 1936): numere tematice din: *Revista de istorie și teorie literară*, 1977, nr. 1; *Romanian Review*, 1977. nr. 2 (în engleză) etc. O foarte interesantă lucrare a fost publicată în olandeză de Z.R. Dittrich: *Dismarck en de troonkandidaturen*. În *Spiegel Historiael*. 1978.

2. Utilizez conceptul de „discurs” în sensul folosit de mulți lingviști și semioticieni (în special francezi). Acest sens este astăzi aplicat pe scară largă și în antropologie, sociologie, știința comunicării sociale etc.

3. Am putea aminti în acest context numeroase studii publicate în primul rând în Germania. În care cunoașterea și interesele sunt puse în legătură (Habermas, Adorno. Apel, Mecklenburg/Müller etc.).

4. Între anii 1870 - 1880, 1. Brătianu și C.A. Rosetti au condus Partidul Liberal și au realizat multe dintre reformele politice care aveau să fondeze în România instituțiile democratice moderne. Cu excepția evenimentelor din 1876 - 1878. M. Kogălniceanu a fost mai puțin activ în viața politică a acestei perioade.

5. *Independența României*. București. 1976, p. 63.

6. După o discuție a unor cărți ale lui Piaget. Lukács, Goldman etc., J. Alter se declară în favoarea unei astfel de abordări a sociologiei literaturii: *Structures narratives: Histoire et Fiction*, în *Cahiers Roumains de tudes littéraires*. 1977. no. 3. p. 81 - 86.

1. *Pui de lei*. 1977, p. 40. Autor: soldatul Ion Pascal. 50 de ani. din satul Deleni (Vaslui).

8. *Pui de lei*. ed. cit., p. 19.

9. Pentru teoria explicației, vezi G.H. von Wright, *Explanation and Understanding* London. Routledge & Kegan Paul. 1975. *The Philosophy of Social Explanation*. ed. A. Ryan. Oxford University Press. 1976. *The Philosophy of History*. ed. P. Gardiner. Oxford University Press. 1974 etc.

10. C.A. Rosetti. *Gânditorul, Omul*. ed. R. Pantazi. București. 1969. p. 312.

II. *Pui de lei*. ed. cit., p. 465.

12. *Pui de lei*. ed. cit., p. 468.

13. *Pui de lei*. ed. cit., p. 473.

14. V. Aiecsandri. *Opere*. București. 1966. vol. II. p. 188.

*Forme de modernitate*

15. G. Coșbuc, *Povestea unei coroane de oțel*, București, 1928. ediția a VI-a, p. 12.

16. Apud G. Coșbuc, *Opere alese*, București, 1972. vol. II. p. 459.

17. Vintilă C.A. Rosetti, *Scrisori de pe frontul războiului din '77* (V). ed. N. Liu. apărute în *Manuscriptum*, București, 1977. nr. 2. p. 85, 87, 88.93.

18. M. Eminescu, *Opera politică*, ed. I Crețu, București, Ed. Cugetarea-Delafras. 1941, vol. I, p. 155 - 156.

19. M. Eminescu, op. cit., p. 159; voi. 11, p. 225.

20. Romanul lui D. Zamfirescu în război apare în 1897 în *Convorbiri literare*; autorul își va exprima mai târziu în mod public dezacordul cu poziția fostului său mentor, Maiorescu. Gârleanu publică culegerea de povestiri 1877 - *Schițe din război* în 1908; *Povestiri din război* a lui Sadoveanu apare în 1905.

Traducere de MIRELA ADĂSCĂLIȚEI

„JUNIMEA” - DISCURS POLITIC ȘI DISCURS CULTURAL

I. Preliminarii

1. *Câteva imagini standard*

Aproape toți istoricii literaturii române, de la Tudor Vianu și E. Lovinescu și până la G. Călinescu, Nicolae Manolescu și alții, au aceeași părere asupra importanței majore a societății literare „Junimea” pentru dezvoltarea culturii române moderne. Fondată la Iași în 1863, ea i-a reunit pe cei mai importanți scriitori și intelectuali ai Moldovei și mai târziu ai țării întregi, dovadă fiind constituirea unei filiale la București în 1876. Către sfârșitul secolului, reuniunile „Junimii” sunt tot mai rare, după care încet-încet această societate își încetează

activitatea pe nesimțite.

Aceiași istorici literari sunt de acord asupra următoarelor imagini-standard ale „Junimii”, conform cărora ea a fost:

1. O societate de egali, pe care Titu Maiorescu o domina exclusiv datorită înaltelor sale calități intelectuale și în care politicianul Petre Carp nu avea aproape niciun rol; 2. O mișcare care a pus bazele literaturii române și care a ordonat cultura și viața socială, impunând câteva adevăruri esențiale; 3. un grup de tineri, prieteni buni, solidari unul cu celălalt, dezinteresați și serioși sau veseli, după caz; 4. O mișcare care a avut dreptate în toate polemicile sale și ale cărei idei și evaluări au fost foarte corecte, în ciuda faptului că performanțele câtorva scriitori membri ai grupului, ca și istoria literară, nu au confirmat uneori previziunile „Junimii”.

— *Junimea - Discours politique et discours culturel* a apărut în *Libra*.

Festschrift voor W. Noomen. red Ioan Petru Culianu. Groningen. 1983. p. 47 – 79.

*Forme de modernitate*

2. *Un alt punct de plecare:*

*Junimea ca grup de presiune*

Aceste imagini standard, pe care le simplific puțin pentru necesitățile argumentării, dar care pot fi cu ușurință susținute prin multe citate, sunt, în opinia mea, imagini pe care „Junimea” însăși le-a construit și pe care a știut să le impună opiniei publice atât prin teoreticienii săi cât și prin criticii literari ai diferitelor generații post-junimiste. „Junimea” a folosit în mod conștient aceste imagini în scopuri strategice. Ar trebui, deci, străpunsă aura mitică de care ele sunt învăluite, și care nu este decât un efect de percepție întârziată, pentru a vedea ce a fost realmente „Junimea” în epocă: un grup care acționa politic și cultural pentru a-și impune vederile. După părerea mea, o astfel de perspectivă asupra „Junimii” nu are nimic denigrator. Prin chiar logica dezvoltării sale, orice grup politic (partid) sau literar (cenaclu) este obligat

să acționeze ca grup de presiune și își menține coeziunea, identitatea, apărându-se și atacându-și adversarii. Scopurile sale sunt „în mod natural” acelea de a ajunge la putere și de a o păstra o perioadă cât mai lungă cu putință. De altfel, „Junimea” nu avea un comportament diferit de al adversarilor săi, care utilizau aceleași mijloace, deși „Junimea” le-a folosit mai bine decât orice persoană sau grup rival. Talentul polemic al membrilor săi și mai ales perfectă organizare a grupului au reușit să convingă generațiile următoare că imaginile lansate de „Junimea” despre ea, sau despre adversari, aveau valoare de adevăr obiectiv. În fond, în istoria culturală românească s-a petrecut, de fapt, o manipulare teoretică perfectă: s-a luat drept referent, drept realitate, ceea ce nu era decât un efect al scriiturii. Iar asta nu este o greșeală a „Junimii”, ci mai degrabă un merit: meritul celui mai bun orator. Pe acesta, după părerea mea, se cuvine să-l admiri, dar nu să te lași acaparat de el. Meseria de istoric cere depășirea aparențelor.

*„Junimea” – discurs politic și discurs cui fu roi*

### *3. Vechile perspective ideologice*

Sincronizarea dintre ideologia și acțiunile „Junimii” a fost înțeleasă ca atare de către contemporani și studiată de către G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, Șt. Zeletin și recent de Z. Ornea<sup>2</sup> și alții. La vremea sa, Lovinescu a dezvoltat estetica, dar nu și politica „Junimii”, în timp ce Zeletin a combătut această politică în numele liberalismului, iar Ornea în numele unui marxism atunci pe cale de transformare: el își scria prima lucrare în 1966, la începutul unei perioade de „liberalizare” a comunismului românesc, și chiar ideea de a putea dedica mișcării junimiste o carte, fie și critică, a fost văzută ca o realizare importantă; totuși, exista în carte un rest de dogmatism și o oarecare sărăcie teoretică, care, din fericire, au dispărut la cea de-a doua lucrare a sa (1978). În studiile ulterioare ale altor autori, de orientare exclusiv estetică, sau aproape, aceste abordări sociologice extrem de utile, în ciuda eventualelor rezerve care se pot exprima astăzi, au



fost aproape uitate.

#### 4. Abordări noi:

##### *dinspre sociologia cunoașterii către semiotică*

Pentru descoperirea sensului global al acțiunilor „Junimii” este necesară, fără îndoială, o abordare sociologică. Aceasta însă nu trebuie să se oprească la susținerea postulatului simplist că literatura „reflectă” societatea și „exprimă” interesele unei clase anume. Desigur, „Junimea” a fost un grup conservator, iar membrii săi, fiecare în felul său, au participat cu toții la elaborarea doctrinei sale conservatoare<sup>2</sup>. Mișcările conservatoare (Schoeps, J.H. ș.a., 1981) erau active în epocă, în societatea și cultura Angliei și Germaniei. Omologii români s-au inspirat din ele – nu-mi propun să mă ocup aici de aceste aspecte – dar conservatorismul român este în primul rând rezultatul unui dinamism social local: nu este atât de important că el îl reflectă ca atare în texte, ci că îi conferă o formă și o ordine conceptuală.

##### *Forme de modernitate*

Articolul meu se înscrie în linia proiectului global al sociologiei cunoașterii (*Wissenssoziologie*) al lui Karl Mannheim (1927, 1929, 1935, 1936) și al discipolilor săi, și în sociologia formelor simbolice a lui P. Bourdieu<sup>4</sup>. Ambii încearcă să depășească anumite aporii marxiste. De asemenea, țin seama și de semiotica discursului, a lui A.J. Greimas (1976.1979), care ne poate ajuta la clarificarea problemei producerii sensului social.

Vom încerca, deci, să regăsim anumite experiențe originare prin care istoria unui individ, membru al „Junimii”, o întâlnește pe cea a grupului său. Pe de altă parte, textele pe care le produce individul vor fi privite ca o manifestare a gândirii colective<sup>5</sup>, aceea a grupului, și plasate în cadrul acțiunii, strategiei și luptei care aveau ca miză puterea, atât în interiorul grupului „Junimii”, cât și în afara acestuia. Nivelul preferat al analizei este intertextualitatea: sperăm că un anumit ideologem va putea fi degajat urmărind constituirea sensului său pe măsură ce este atestat, și exprimat uneori diferit, în mai

multe texte (J. Kristeva, 1969, 1970).

5. *Intelighenția: încercare de definiție* în România se petrece, către 1881, o anumită diferențiere a intelighenției, concomitent cu o (redistribuire a grupurilor sociale și a tipurilor de discurs; niciunul dintre aceste fenomene nu poate fi înțeles fără studiul celorlalte.

Conceptul de intelighenție poate da naștere uneori confuziilor. Urmând explicațiile lui F. Venturi (1972), K. Mannheim (1935), A. Gouldner (1979). R. Debray (1979) și alții, eu voi desemna aici prin intelighenție, în sensul larg al cuvântului. O fracțiune din clasa dominantă care nu participă la conducerea societății. Ea se compune din 1) o intelighenție înalt performantă. pe scurt din intelectuali, de orientare umanistă, „al căror rol recunoscut social este de a face publică o opinie individuală cu privire la problemele sociale, independentă de procedurile civice obișnuite cărora li se conformează cetățenii de rând”<sup>6</sup>;

*Junimea*” - *discurs politic și discurs cultural* după Gouldner, o astfel de opinie este întotdeauna formulată într-un discurs critic; 2) profesii intelectuale liberale, pe scurt tehnocrați, care nu manifestă ambiția menționată anterior. Artiștii, în cazul nostru scriitorii, sau cel puțin unii dintre ei, membri ai „Junimii” precum Eminescu, de exemplu, vor fi considerați aici, conform chestiunilor care ne interesează, intelectuali în sensul menționat mai sus. Dimpotrivă, cadrele și politicienii fac parte dintr-o fracțiune a clasei dominante care participă la conducere, și nu din intelighenție. Această diferențiere, mai mult sau mai puțin generală în secolul XX, s-a născut încă din secolul XIX în mai multe țări, printre care și România „Junimea”, conformi ipotezei mele, ne arată o atare diferențiere a grupurilor și a programelor ideologice în perioada cuprinsă între sfârșitul anilor 1860 și sfârșitul anilor 1880 și care devine apoi definitorie pentru societatea burgheză din România

6. *O lectură circumspectă, ba chiar bănuitoare*

Mă voi ocupa aici de un discurs sociocultural, cel al „Junimii”, care este și un metadiscurs sistematic. Acest

metadiscurs își definește, justifică, arată dar și ascunde sursele, temele, scopurile; el produce o teorie, dar și o știință a clasificării discursurilor, în interiorul căreia anumite tipuri sunt acceptate iar altele excluse.

Acest (meta) discurs este un discurs colectiv. Ceea ce contează este, prin urmare, analiza organizării grupului locutor și raporturile sale cu restul societății, și apoi analiza discursului însuși, ale cărui constrângeri sunt puse în evidență chiar de structura subiectului colectiv. În cazul de față „Junimea”. Cu alte cuvinte, acest discurs trebuie recontextualizat, re poziționat, conform finalității acțiunilor grupului. În consecință, nu va fi nicidecum vorba despre calitatea obiectivă a acțiunilor sale, ci de procesul lor de obiectivare, deci despre acele attribute stilistice și mărci valorice care sunt plasate în text în mod intenționat, atât ca operații cu scop persuasiv, cât și ca tehnici de argumentare. Trebuie, deci. păstrate rezerve față de textul ca atare. Este

*Forme de modernitate* necesară dezobiectivarea lui, găsirea în profunzime a delicticelor care lipsesc la suprafață, amprenta individului și a subgrupului său, a subiectivului și ideologicului. Acestea au fost șterse din discurs din rațiuni de strategie a grupului, rațiuni de organizare a unui *show*, din preocuparea de a face credibil un adevăr care se arăta cu greu gol-goluț.

## II. Structurile grupului

### 1. *Junimea: patru definiții*

Aș vrea să definesc „Junimea” ca 1) grup de presiune; 2) un intermediar între societate, politică și cultură; 3) un microunivers închis în el însuși; 4) o mică lume autonomă. Aceste definiții corespund la patru (grupuri de) funcții care se întrepătrund, uneori se contrazic, dar cel mai adesea se susțin reciproc.

Ca grup de presiune, „Junimea” luptă cu adversarii săi și, prin urmare, ține seama de oportunitatea unor acțiuni sau afirmații în jocul politic. Pe de altă parte, grupul atribuie membrilor săi anumite îndatoriri și poziții în lupta generală și își folosește susținătorii pentru

influențarea și controlul vieții publice. La acest nivel strategic, relațiile externe ale grupului le domină pe cele (interne) constitutive, iar eficacitatea unei acțiuni devine mai importantă decât specificitatea ei în ansamblul celorlalte.

Dimpotrivă, în cazul „Junimii” ca microunivers, cea mai mare importanță o are ierarhia în interiorul grupului și diferențierea acestuia în subgrupuri care au adesea interese specifice divergente. Ar fi interesant de studiat aici limitele toleranței, ale loialității, rupturii, ereziei și dezertării (= trădării) la „Junimea”.

Ca intermediar între societate, politică și cultură, „Junimea” este o „școală de cadre” care produce susținători și îi plasează sistematic în toate domeniile vieții publice. Ea este, sau devine, o infrastructură socială sau, altfel spus, o mafie care le asigură

*„Junimea” - discurs politic și discurs cultural*  
membrilor săi locuri de muncă și ascensiune socială sau ajutor, cerându-le în schimb o disciplină perfectă.

În sfârșit, „Junimea” este o lume în sine, în care membrii, mai ales în perioada Iași, se întâlnesc mult, se leagă prin relații complexe de dragoste, prietenie, căsătorie, familie, dar și de interes, o lume care cunoaște o formă specifică de conviețuire, de distincție elitară, o „society” unde se observă reguli stricte.

## *2. Cele trei cercuri interioare:*

### *conducători, guvernanți și executanți*

Cei cinci fondatori (Petre Carp, Titu Maiorescu, Vasile Pogor, Iacob Negruzzi și Theodor Rosetti) beneficiază într-un fel de dreptul primului venit: Carp este primul junimist care intră în politică, urmat de Rosetti, Maiorescu este ideologul grupului, Negruzzi - redactor la *Convorbiri literare*, revista, „Junimii”, iar Pogor - proprietarul tipografiei revistei. Ei cinci ocupă astfel pozițiile-cheie ale „Junimii”. De asemenea, ei dețin posturi importante în viața publică din Iași: la Universitate, în magistratură, în învățământul secundar, în presă și la biblioteca din Iași. Odată primele breșe deschise, „cei

cinci” vor promova alți junimiști în aceste domenii, care vor deveni zona rezervată grupului. Pe de altă parte, Carp, Maiorescu și Rosetti sunt singurii junimiști care joacă un rol politic semnificativ la nivel național, acela de ministru și prim-ministru. Alți membri, ca Iacob și Leon Negruzzi, vor fi „simpli deputați”, sau se vor mulțumi cu puterea locală în Iași. În afară de Carp, toți exercită, pe lângă politica activă, și profesii liberale (mai ales profesori la Universitate, magistrați, avocați), și de aceea se bucură de prestigiu și influență asupra electoratului, a clasei înalte și mai cu seamă a tinerei generații. Așadar, Carp, Maiorescu și Rosetti formează primul cerc al „Junimii”: ei sunt *conducătorii* grupului. Vom vedea imediat că Petre Carp a fost adevăratul conducător politic al grupului. Maiorescu fiind mai degrabă ideologul său, în vreme ce Rosetti va aluneca spre un nivel inferior. Cel de-al doilea cerc este al *guvernanților*. care exercită atât profesii

*Forme de modernitate* liberale, cât și o activitate politică de rangul doi. S-ar putea spune, conform terminologiei propuse la început (v. paragraful

1.5), că există o anume circulație între gruparea conducătoare a clasei politice și intelighenția, ca și între „intelectualii” și „tehnocrații” din intelighenția. Mai trebuie spus că la început această diferențiere nu funcționa, „Junimea” era pur și simplu un grup organizat al intelighenției, dar că mai târziu se va produce și diferențierea internă. Pentru moment, este suficient să spunem că la sfârșitul anilor 1860 și începutul anilor 1870 se creionează deja o ierarhie a conducătorilor, guvernanților și a unui al treilea grup, pe care l-aș numi al executanților.

Cercul executanților va fi format din tineri de origine mai modestă (mici boieri de țară, proprietari de terenuri, burghezi, intelighenția), aflați în căutare de protectori puternici. Unii dintre ei au studiat în străinătate, dar nu au finalizat studiile (Mihai Eminescu, Ioan Slavici). Maiorescu insistă pentru intrarea lor în mecanismul reproductiv al grupului, pentru obținerea de diplome<sup>7</sup> care le-ar fi

asigurat posturi de profesori la Universitate și i-ar fi plasat astfel pe orbita celui de-al doilea cerc, acela al guvernanților (viitori). Or, aici se produce o primă ruptură în omogenitatea grupului: Eminescu și Slavici nu urmează cariera proiectată de „patronul” lor și se întorc în Iași fără diplome. Este o ruptură de contract care clarifică natura acestuia. Este evident că strategia „Junimii” era de a pune la punct un sistem de echivalență și de transformare reciprocă a științei (*savoir*) în putere (*pouvoir*). Știința acumulată *dincolo* (la Berlin, Viena, Paris) devine o sursă de putere *aici* (la Iași) și o legitimare a oricărei pretenții ulterioare de putere. Totuși, mecanismul nu era chiar atât de simplu, pentru că știința neomologată printr-o diplomă nu declanșa același sistem de promovare. Pe de altă parte, existau deja corecții aduse sistemului, în ciuda rigorii oficiale: Nicu Gane și Leon Negruzzi acced la puterea locală, în ciuda lipsei diplomelor: forța grupului aflat la putere se intersecta deci cu regulile instituționale. Eminescu și Slavici nu aparțineau însă *establishment*-ului, și nu aveau nici diplome. Rezultatul: promovarea oficială le este interzisă. Ei corectaseră totuși nesocotirea contractului cu Maiorescu prin alte dovezi de loialitate:

*„Junimea” – discurs politic și discurs cultural*

Eminescu militase în cadrul grupului studentesc „România Jună” de la Viena pentru programul „Junimii”, iar Slavici lucra pentru „Junimea” în Transilvania. Ei doi sunt astfel exemplele expansiunii spațiale a „Junimii”: crearea de „sucursale” în afara Iașului, în mediile studentești străine. Acest fapt conduce în final la promovarea socială a celor doi studenți „răi”, dar la un nivel mai scăzut – jurnalism, literatură – și niciodată în politica activă. Se poate trage astfel concluzia că doar știința omologată și puterea tradițională sunt admise ca surse ale noii puteri. Știința neomologată este direcțională către cariere profesionale, evident admirate (vezi opinia deosebită a lui Maiorescu despre *poetul* Eminescu), dar nu mai mult.

Conform ierarhiei oficiale a grupului, acest al treilea

cerc cuprinde *executanți* ai programului junimist, tehnocrați care îl aplică în meseria lor, fără a emite pretenții nici asupra elaborării ideologice, nici asupra supremației politice. Executanții – lingviști, istorici, poeți, oameni de teatru, jurnaliști etc. – se bucură de stimă, dar renunță, în schimb, la puterea politică și la conducerea ideologică. Pentru ei, utilizarea socială a științei este blocată: aceasta nu se transformă în putere. „Junimea” le hărăzește cariera de tehnocrați. Vom vedea că unii dintre ei, refuzând să devină tehnocrați, vor fi *intelectuali* care se ignoră.

### III. Strategii junimiste

#### 1. *Prezentare de sine*

„Junimea” începe printr-o prezentare a sa și un discurs informativ: conferințele (*prelecțiuni*) asupra unor probleme de filosofie și știință care atunci erau la modă, sau deveneau, prin intermediul acestor conferințe. Destinat înaltei societăți a Iașului, acest discurs este tipic junimist: câțiva membri din intelighenția întorși de curând în țară după frecventarea unor universități străine. Își arată știința în fața grupului social destul

*Forme de modernitate* de tradițional din care fac parte. Este un mod de a forța recunoașterea meritelor pe care le au în ciuda tinereții lor. Ei se comportă ca intelighenție, un subgrup al aristocrației, care etalează în fața acestora din urmă știința europeană, non-politică și non-revoluționară, deci o știință care nu are nimic neliniștitor, în același timp, aceste conferințe creează un public intelectual român care furnizează la rândul său noi membri, flotați că au fost acceptați într-un grup de calitate. De fapt, junimiștii îi oferă înaltei societăți atributul distincției sociale și primesc în schimb statutul de elită socială: o justificare reciprocă a competențelor, un pact socio-cultural între intelighenția și aristocrație.

#### 2. *Rupturi*

După câștigarea reputației, „Junimea” pornește la atac: publică revista *Convorbiri literare* și începe elaborarea unui discurs propriu, cel de fondare. Era la un an după

urcarea pe tron a prințului Carol de Hohenzollern și adoptarea Constituției prin care se instituia Statul modern. Partizani convinși ai lui Carol și ai Constituției, la care nu admit nicio modificare, junimiștii se întreabă totuși dacă nu cumva cultura și societatea construite pe aceste baze nu sunt false. De fapt, aceasta este contradicția care le va atrage curând acuzația că sunt un grup „anti-național” în cultură și „intelectual” în politică.

„Junimea - se va defini împotriva celor două doctrine dominante în epocă: liberalismul vechilor revoluționari de la 1848 și al partizanilor lor din facțiunea ieșeană, și curentul latinist al filologilor. Aceste două doctrine sunt atacate pentru raționalismul lor și pentru că susțin cu programe abstracte societatea și limba, considerate de „Junimea” fenomene absolut naturale. Deși Maiorescu și-ar fi putut găsi un aliat în Simion Bărnuțiu (mort în 1864) sau printre elevii săi, datorită esteticii de inspirație kantiană. Îi atacă totuși teoriile lingvistice și juridice. Pe de altă parte. Bărnuțiu. ca și Laurian, continuau într-un sens ideile lui Petru Maior, un strămoș al lui Ion Maiorescu. tatăl lui Titu, care

*Junimea*” - *discurs politic și discurs cultural* la vremea sa își modificase numele pentru a marca această înrudire! Ion Maiorescu, ca și Simion Bărnuțiu, participase activ la revoluția de la 1848. Suntem tentați să conchidem că, pentru a se afirma, Titu Maiorescu trebuie să-și nege violent originile, și, de asemenea, idealurile generației tatălui său. Să vorbim de o revoltă împotriva tatălui la Titu Maiorescu? Oricum, „Junimea” dorește să se definească prin ruptură de generația precedentă și de prelungirile ei în propria generație, și nu prin continuitate și alianță. Văzute de departe, unele conflicte par astăzi artificiale: de exemplu, conflictul cu Hașdeu. Asemenea rupturi sunt prezentate mereu sub forma unor dezacorduri științifice (în filologie, etimologie, gramatică, științe juridice, stil, presă, literatură, instituții sociale și culturale) și nu politice sau personale. „Junimea” susține că viciul fundamental al culturii române este neadevărul prezent în



toate aceste domenii. Maiorescu face atent distincția între autori – demni de toată stima, ca Petru Maior – și operele lor<sup>9</sup>. Este un mod de tăgadă care relevă strategia argumentativă a „Junimii”, amintită mai sus: procesul de obiectivare al aserțiunilor proprii. Exemplele din lingvistică ale acestei polemici au fost singurele pe care știința le-a sancționat mai târziu în mod integral. Critica pe care „Junimea” o face literaturii sau revistelor și anumitor instituții rămâne însă contestabilă. De fapt, se nesocotește întreaga cultură și literatură română, cu excepția poeziei populare, a lui Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu și Vasile Alecsandri. O selecție atât de riguroasă este dificil de apărat doar cu argumentele estetice invocate. Sunt ignorați chiar și criticii moldoveni ai liberalismului, ca Mihail Kogălniceanu, adică adevărații precursori ai „Junimii”. Prin unitare, motivele profunde ale acestui radicalism, șterse la suprafață de strategiile grupului, ar trebui căutate în zona politicului și a subiectivității personale. „Junimea” începe cu ridiculizarea rivalilor locali din Iași (gruparea lui N. Ionescu, discipol al lui Bărnăuțiu) și sfârșește cu anihilarea scriitorilor și filosofilor adversari, a perioadei liberale din secolul XIX și a întregii epoci feudale. Maiorescu vorbește despre o *labula rasa* românească, pe fondul căreia s-ar fi grefat cultura modernă

*Forme (le modernitate* occidentală, în jurul anilor 1820, și de două generații care, după opinia sa, ar fi irosit apoi resursele intelectuale ale poporului.

### 3. *Forme de concurență*

#### 3.1. *Legitimitate*

Cred că astfel de contradicții și exagerări ale „Junimii” pot fi explicate prin logica concurenței, analizată de Mannheim în studiul științelor umane<sup>1</sup>. De fapt, programul liberal a exercitat un anume monopol asupra gândirii socio-culturale românești până în 1867. O mare parte a clasei conducătoare și toată intelighenția, cu excepția câtorva anti-unioniști, s-a adunat în Divanele ad-hoc din 1857 în jurul programului unionist care însemna

sfârșitul vechiului regim. Practic, după revoluția de la 1848, problema agrară a fost singura care a divizat deputații și a condus la primele regroupări politice ale „Albilor” și „Roșiilor”. Acest monopol se sfârâmă zgomotos (Mannheim vorbea, în asemenea cazuri, despre o atomizare a monopolului) în timpul regimului Cuza și mai ales după aceea, și se dispersează în diferite mișcări cu nuanță liberală sau conservatoare, adesea explicabile doar prin motive de inamiciție personală.

Din punct de vedere strategic, era necesară o primă mișcare. Carp. Eminescu și alții vor susține mai întâi că și conservatorii și liberalii au participat în egală măsură la abolirea vechiului regim, și că, prin urmare, partidul conservator este la fel de legitim ca și cel liberal. Junimiștii se situează pe aceeași poziție cu acesta din urmă, numai că scopul lor nu este cooperarea, ci concurența: vor să-i smulgă acestuia monopolul creării Statului modern.

### 3.2. *Contestare*

După 1867, „Junimea” produce, deci, un *contra-program* care generează o polarizare a întregii vieți culturale și politice:

„Junimea” - *discurs politic și discurs cultural conservatori versus liberali*. Programul „Junimii”<sup>4</sup> respectă regulile concurenței: pe de o parte el se opune vechiului regim, iar pe de alta programul liberal de simplă punere în aplicare a Constituției. În același timp „Junimea” realizează o sistematizare a gândirii conservatoare.

Privit din perspectiva opțiunilor strategice, pare „logic” și „bizarul” lapsus al lui Maiorescu, ignorarea de către el a oricărei culturi anterioare „Junimea” consideră că anul începutului României noi” este „1866” (și nu „1848” sau „1859”). Prin urmare, cultura anterioară anului 1866 nu va trebui luată în considerare. Vom vedea că acesta este punctul în care se poate descoperi o diferențiere a subprogramelor: Eminescu, Xenopol și alții vor propune o continuitate cu trecutul, dar această idee nu va fi admisă în programul oficial al grupului. Anul 1866 este semnificativ ca moment de început al noii culturi:

„Junimea” face ca acțiunile sale să coincidă cu începutul noului regim, domnia lui Carol I. Grupul afișează insistent ruptura sa de vechiul regim feudal și de epoca lui Cuza, și sugerează în același timp că nu există vreo ruptură asemănătoare între liberalii vechi și cei noi. (Un argument similar va fi folosit mai târziu împotriva „vechilor” conservatori ai lui Lascăr Catargi.) De fapt, în acel moment, șefii la fel de incontestabili ca și înainte ai liberalilor erau tot Ion Brătianu și C.A. Rosetti, în timp ce Maiorescu, Carp etc. apăreau ca lideri *noi*, tinerii, cei puri și nepătați de vechile rivalități dintre Roșii și Albi. Pentru junimiști, prin opoziție cu continuitatea liberală, ruptura cu trecutul devine argumentul major care îi recomandă drept *singura* voce autorizată a Noului Regim: ei sunt singurii politicieni care se nasc în același timp cu acesta. Această proprie justificare, alături de fidelitatea față de rege și constituție, este în ochii junimiștilor un argument perfect compatibil cu polemica lor împotriva liberalilor.

La nivelul figurativ al polemicii, concurența dintre cele două partide în discuție se cristalizează în opoziția dintre „mecanic” și „organic”, cele două forme care. În optica lui Mannheim, domină în Europa occidentală gândirea liberală și, respectiv, cea

*Forme de moderni laie conservatoare*”. Vom vedea mai târziu care este aparatul conceptual pe care Carp și Maiorescu îl dezvoltă în jurul acestei opoziții. Pentru moment însă, trebuie precizat că, în România, concurența mai sus amintită se manifestă în raport cu problema împărțirii puterii. Politicienii și intelighiența luptaseră cot la cot împotriva vechiului regim și apoi împotriva lui Cuza. După 1866, ei trebuie să împartă puterea pe care au câștigat-o împreună. Nici teoretic și nici practic această împărțire nu se face de la sine. Modelul „mecanic” al liberalilor implică o lărgire *nelimitată* a drepturilor politice, în vreme ce modelul „organic” al junimiștilor conservatori se constituie în jurul unei creșteri *controlate* a acestor drepturi.

Cele două partide sunt interesate în mod egal în

câștigarea de noi clase pentru a forma baza socială a puterii lor, dar utilizează în acest scop tehnici diferite. Junimiștii își construiesc teoria în baza axiomelor selecției, ordinii, organizării și sistematizării vieții sociale. Maiorescu propune acum, față de programul liberal, să se facă distincția între politică și cultură și, deci, să se boicoteze instituțiile liberale, conform principiului că este mai bine să nu se ocupe deloc un post la universitate, decât să fie deținut de un incompetent". Cu alte cuvinte, „Junimea” creează în același timp *teoria și practica contestării liberalismului*. Și liberalii și junimiștii pornesc de la același text sacru, Constituția, dar se despart în exegezele lor asupra acesteia.

### 3.3. Competență și organizare

După 1881, dimpotrivă, partea conservatoare va avea o strategie de *organizare* mai degrabă decât de contestare a instituțiilor existente. În fața aristocrației, „Junimea” pune în această fază a acțiunii sale problema primatului competenței, pentru că de competența *sa* depinde utilitatea ei socială. Aristocrația nu ar fi putut niciodată să-și construiască, fără inteligenția, o teorie care să-i apere interesele. Utilă și până în 1881. inteligenția putea fi „trecută în rezervă” în momentul în care forța ei contestatară nu mai era necesară: ea este de aceea obligată să adopte o atitudine pur intelectuală în clipa când vechea strategie de contestare face

„*Junimea*” - *discurs politic și discurs cultural* loc aceleia mai utile de organizare. Demonstrându-și competența, „Junimea” adoptă deci o atitudine politică și își apără șansele de a rămâne activă pe scena politică românească. „Junimea” nu „reflectă”, deci, deloc interesele aristocrației, ci manifestă propriile interese, care doar temporar au coincis cu cele ale aristocrației. Urmărind aceleași scopuri, „Junimea” se angajează și într-o acțiune de devalorizare a celorlalți rivali, a grupurilor de interghenția atașate altor orientări politice.

De acum încolo, lucrurile se vor petrece însă altfel decât planificaseră ambele părți. Imediat ce sistemul

teoretic este pus la punct, aristocrația nu mai are nevoie de interighenția, dar aceasta din urmă, în schimb, va produce un sistem care depășește interesele imediate ale unei anume clase sau grup social. Pe de altă parte, sistemul, odată creat, va funcționa singur, creatorii săi devenind inutili. Maiorescu și Carp vor alege atunci politica, în timp ce Eminescu va opta pentru o viață intelectuală, în afara politicii.

#### IV. Organizarea discursului

##### 1. *Trei cariere*

Discuția de aici se va concentra în continuare asupra textelor lui Maiorescu, Eminescu și Carp, care reprezintă cele trei tendințe dominante în interiorul „Junimii”.

Maiorescu își scrie primele eseuri critice între 1867 și 1873, debutează în politică în 1871 ca deputat” și devine ministru al învățământului în 1874, anul publicării primului său volum de eseuri. Este obligat să demisioneze în 1876 și reîntră în Parlament în 1878. În consecință, el va fi. În Parlament și în partidul junimist și/sau conservator, adjunctul fidel al lui Caip. fără să se manifeste în mediul politic cu aceeași originalitate ca și în eseuri, în ciuda calității discursurilor sale. În plus, el demisionase

*Forme de modernitate* de la Academie în 1866, pierzându-și postul de la Universitatea din Iași în 1871, pentru că devenise deputat. Strălucitoarea sa carieră intelectuală din anii 1860 pare să se estompeze în anii 1870 într-o activitate politică temă, de ordin secund, din care nu va mai ieși decât zece ani mai târziu, când reîntră la Universitatea din București în 1884 (grație lui Brătianu, se pare, angajat pe atunci în tratative cu Carp!)” și la Academie în 1879, și își scrie articolele despre Caragiale (1886) și despre Eminescu (1889), ca și cel mai important studiu, *Poeți și critici* (1886), în care anunța sfârșitul logic al tipului de critică literară pe care-l practicase până atunci.

După un debut modest în critica literară, repede abandonată pentru a se consacra în întregime politicii, Carp devine ministru în 1871 și în 1876 (în locul lui

Maiorescu) și deputat între 1871 - 1876 și după 1878. El este șeful politic oficial al junimiștilor, cel care decide strategia grupului. În 1878 și mai ales în 1881, el proclamă „Era Nouă” în politică și trasează o a treia cale pentru junimiști, între liberali și vechii conservatori, de care se disociază începând de la sfârșitul anilor 1870, junimismul nu mai este personificat de Maiorescu, ci de Carp. Discursurile acestuia le dezvoltă pe cele ale lui Maiorescu și privesc ansamblul societății românești pe care va încerca de acum să o modeleze prin reformele sale. Importanța lui Carp, prin comparație cu cea a lui Maiorescu, crește pe măsură ce „Junimea” alunecă dinspre cultură către politică

Eminescu pătrunde la „Junimea” ca poet. În afara eseului *Influența austriacă* (1876), colaborarea sa la revista *Convorbiri literare* se limitează la poezie, iar de politică se ocupă în alte ziare: *Curierul de Iași* (1876 - 1878) și *Timpul* (1878 - 1883). Publicistica politică a lui Eminescu coincide, deci, cu „viziratul” politic al lui Brătianu și cu prezența în opoziție a conservatorilor, pe care „Junimea” o împărtășește în întregime până în 1881, și parțial după aceea. Pentru Eminescu nu contează schimbarea cursului politic junimist din 1881. El își permite să-și nuanțeze atitudinea față de politica de la București, așa cum procedase și

*Junimea „discurs politic și discurs cultural la Iași față de cultură”*. Nu devine disident, ca Xenopol și Panu, care de altfel vor părăsi „Junimea”, ci intră mai curând într-o relație de heterodoxie cu atitudinea oficială a „Junimii”. Acesta este probabil motivul pentru care notele lui Maiorescu din 1908, la noua ediție din *Direcția nouă* (1872), nu menționează proza politică a lui Eminescu alături de cea a lui Th. Rosetti, Asachi și Ileliade-Rădulescu”. Eminescu rămâne deci catalogat oficial ca txjet și nu ca publicist, chiar dacă Maiorescu și alți șefi conservatori îi încredințează în acel moment *Timpul* și îi tolerează, adesea iritați, „extravaganțele”.

## 2. *Concordanță ideologică*

Faza ideologică a „Junimii” - discursul fondator (1867 - 1873) - este dominată de Maiorescu; Carp joacă un rol modest iar Eminescu este absent. După o tranziție scurtă, urmează faza (discursul) politică (după 1881); acum Carp este inspiratorul și capul mișcării, Maiorescu îl secondează iar Eminescu desfășoară o activitate paralelă, neoficială, întreruptă în 1883 de boala sa în acest proces există continuitate și discontinuitate, omogenitate și diversificare. Doctrina și modificările ei sunt fixate de către fondatori, dar discursul rămâne unul colectiv. În perioada cuprinsă între 1867 (apariția *Convorbirilor literare*) și 1889 (moartea lui Eminescu, apariția articolului lui Maiorescu despre Eminescu), există teme și variațiuni care circulă ușor de la un text la altul. Discursul grupului afișează continuitate în timp și omogenitate în câmpul problemelor. El se naște gata format, după patru ani de discuții, și de fiecare dată când un nou text se adaugă celor mai vechi el dă aceeași impresie, de desăvârșit, și niciodată de improvizație sau ezitare. Scriind sau vorbind mai târziu, Eminescu și Carp par să fi rămas perfect contemporani cu Maiorescu din anul 1867. S-ar putea spune că nu există dezvoltare în timp a discursului, ci mai degrabă extindere în spațiu. creștere circulară a unei teorii mereu egală cu ea însăși. Discursul junimist se constituie după modelul organic pe care

*Forme de modernitate* grupul îl folosește pentru a defini cultura „adevărată”, creșterea copacului”: discursul însuși pare menit să demonstreze teoria Există totuși o falie: 1881. Omogenitatea de suprafață ascunde deosebiri de profunzime între înainte de 1881 și după, divergențe între indivizi și subgrupuri, retragerea ciudată a lui Maiorescu, dispariția - inexplicabilă - a cenaclului literar și ea ascunde de asemenea, în viața grupului, ierarhiile, spiritul de mafia, afacerile. Mi-ar plăcea să pot reconstitui aici verigile care lipsesc, „semnele neîmblânzite” ale acestor discordanțe.

Pentru început, aș spune câteva cuvinte despre textele perfect sincronizate din care este constituit

aproape întregul corpus. Spre exemplu, Eminescu susține inamovibilitatea magistraților” și stabilirea de „tocmeli agricole”, la fel ca și Carp, care proiectează legi în acest sens. Cei trei autori sunt la fel de rusofobi, și au aceleași motive (anexarea Basarabiei după războiul de la 1877, când românii au fost aliați cinstiți ai rușilor!)”. Toți trei văd ca soluție o alianță cu Puterile Centrale, pe care Maiorescu o laudă într-un articol publicat în *Deutsche* în 1881 (re publicat în *Timpul* și citat apoi cu simpatie de către Eminescu”), alianță pe care Carp” o va transforma în realitate în 1882 – 1883. Cei trei autori privesc cu ochi buni acordul vamal cu Austria”. În marile probleme politice, decizia aparține elitei, și nu poporului: Carp transformă această idee în laitmotiv al discursurilor sale și vede în toate manifestările politice violente acțiunile unei hoarde iresponsabile”. Mai moderat, Maiorescu dezaprobă și el violența, de exemplu în 1888”. Eminescu enunță aceleași principii, fără a avea ocazia să reflecteze asupra cazurilor concrete”. În 1881, Maiorescu interpelează guvernul cu privire la agitatorii socialiști”, iar Eminescu scrie un articol despre frații Nădejde, suspendați din învățământ din cauza ideilor lor politice. El declară că socialismul nu este decât o formă arbitrară importată din străinătate, o prelungire a liberalismului și, prin urmare, nejustificată în România”. Carp consideră că socialismul este o utopie, dar în 1889 îi invită pe primii deputați socialiști. V. Morțun și I. Nădejde, la un joc democratic loial”.

### *„Junimea” – discurs politic și discurs cultural*

Maiorescu îl susține, și votează validarea mandatelor socialiste) e care conservatorii le contestă. Și așa mai departe.

### *3. Deosebiri de nuanță*

Totuși, diferențele dintre Maiorescu, Carp și Eminescu sunt mai interesante decât concordanțele. În 1889, Maiorescu atacă „formele fără fond”, pe care le exemplifică fără să le definească foarte exact. Argumentarea sa, de obicei atât de strictă, capătă aici un



ton pasionat care arată, probabil, interferența cu discuțiile cotidiene în care, datorită consensului, era suficientă o terminologie „lejeră”. Or, este interesant de observat că în discursurile lui Carp în Parlament (în 1876, 1879 și 1881) „forme de deasupra” și „fundamentele mai adânci” capătă un sens mai clar în fața unui public care îl obligă pe orator la o terminologie mai explicită, pentru că nu îi cunoaște dinainte ideile.

Și Caip face distincția dintre cultură și politică, dar prin definiții funcționale, care nu mai sunt normative, ca la Maiorescu în 1867. Cultura este internațională, spune Carp, românii au importat-o din Occident, în timp ce politica este națională, ea servește interesele națiunii”. În acest discurs frapază folosirea pronumelui „noi”: rolul său este când de includere (noi cei prezenți aici, deci membrii Parlamentului, ai Puterii), și se opune lui „ei” (poporul), când de excludere (noi junimiștii), și atunci se opune lui „voi” (liberalii, care-l acuzaseră pe Caip de cosmopolitism). Când îl folosește pe „noi” inclusiv, Carp subliniază o anumită egalitate a celor două partide: conservatorii, ca și liberalii, și-au preluat modelele din altă parte, și ambele partide sunt egal dedicate interesului național; deci acuzația de cosmopolitism provine dintr-o neînțelegere. Pe de altă parte, reapare diferența în privința alegerii modelului: conservatorii privesc către Germania, liberalii spre Franța, și de aici provin diferențe la nivelul programului politic. În altă parte”, Carp face deosebirea între „libertăți”, principii (abstracte) sau legi. pe de o parte, și „democratizare”, adică aplicarea lor concretă, pe de altă parte. Tot la acest nivel se situează, cred. și „formele

*Forme de modernitate civilizației*”, denumire prin care Caip se apropie cel mai mult de terminologia lui Maiorescu și Eminescu. Carp opune aceste forme ale civilizației, muncii, presuposiție necesară și generatoare de forme”. Greșeala liberalilor și poate și a tinerilor „descreierați” despre care vorbesc Maiorescu” și Eminescu” este că nu au înțeles caracterul necesar al

presupoziției: acolo unde munca nu precedă logic și cronologic aceste forme, ele nu au sens și nici justificare. Carp vorbește uneori în loc de muncă, despre avere, ca având aceeași funcție”. Maiorescu nu ajunge la acest nivel al explicației, cel mai important, în opinia mea, pentru că doar aici se pune problema unei relații generative între „profunzimea” economică și „suprafața” socială (ar fi interesant să comparăm conceptul de muncă la Carp, la economiștii liberali și la Marx). Eminescu privește și el munca drept fundament al societății”. Alte aserțiuni gravitează în jurul acestora în timpul discuțiilor asupra articolului 7 din Constituție, Caip face parte din numărul mic de deputați care nu-i acuză pe evrei de monopolizarea economiei românești. (Dimpotrivă, Eminescu aducea mereu astfel de acuze în *Timpul*.) în descrierea lui Carp, evreul este burghezul perfect, care trăiește din munca sa”. Munciți ca și el, spune Carp, și veți fi bogați ca și el! Prin urmare, nu trebuie să fie expulzați din țară, ci, dimpotrivă, luați drept exemplu, investiți cu drepturile pe care le merită și priviți ca un etalon care trebuie depășit. Iată un aristocrat care elogiaza munca burgheză! La Carp și Eminescu, orice discuție despre „clasele pozitive” are la bază munca privită ca principiu justificativ (vezi mai jos). Eminescu vorbește și el despre cultura internațională, dar o opune educației naționale”, prima fiind destinată spiritului, iar a doua întăririi caracterului. Pentru Eminescu, educația are în sarcină ceea ce la Carp trebuie să facă politica: protejarea intereselor naționale (nuanță semnificativă, dacă o plasăm în contextul diferențelor generale dintre omul politic Carp și intelectualul Eminescu). Pe de altă parte, acesta vorbește și despre cultura națională ca fundament al oricărei acțiuni a intelighenției, ceea ce Carp nu a afirmat niciodată, iar Maiorescu a redus-o la aserțiuni generale despre limba și literatura poporului.

*„Junimea” - discurs politic și discurs cultural*

*4. Sensul social: un flux blocat*

Diferitele nivele de analiză utilizate de Carp,

Maioreescu și b. minescu scapă unei sistematizări economice și sociologice obișnuite; niciunul dintre ei nu avea, de altfel, cunoștințele tehnice necesare. Ei își puneau mai degrabă problema semnificației sau lipsei de semnificație a instituțiilor românești reale. Dacă dorim să explicităm afirmațiile lor, trebuie să le privim mai degrabă din perspectiva semioticii societății. Să ne amintim că L. Iliumsliev (1943, 1976; 1959, 1971) și, după el, semiotica discursului în Franța (mai ales semiotica lui A.J. Greimas, 1976, 1979) explică semioza, producerea de sens, ca pe o relație de solidaritate între „formele conținutului” și „formele expresiei”. O operațiune de decupaj în substanța continuă a conținutului în cea a expresiei creează forme (discontinue) ale conținutului și, respectiv, expresiei. Semioza presupune în mod necesar această operațiune, pentru că nu este posibilă o relație globală între întreaga expresie și întregul conținut. Această structură de patru nivele este de natură semiotică, și deci ea există oriunde există producere de sens, individual sau social. Structura în discuție, obișnuită în lingvistică, este proiectată fără ezitare de către Iliumsliev asupra domeniului socio-politic: în plină epocă a războiului rece”, el spune că diferențele profunde dintre Est și Vest trebuie căutate la acest nivel al formelor conținutului.

Cred că schema lui poate fi aplicată și în privința similitudinilor dintre cei trei junimiști și a nuanțelor specifice fiecăruia. De fapt, pornind de la textele în discuție, se pot reconstrui mai multe decupaje la nivelul formei, și deci mai multe paradigme ale sensului social. Aceste paradigme nu se pot stabili cu ușurință și compara foarte strict în diferitele texte în discuție, din cauza unei terminologii destul de vagi. De exemplu, în viziunea lui Carp. programele politice par să aibă statutul de „forme” – partidele fiind instituții, ca și altele – dar ele sunt și programe de acțiune *asupra* instituțiilor. Mai departe, după modelul german, conservatorii doresc dezvoltarea formelor actuale în sensul unei

*Forme de modernitate* democrației reale, în timp ce

liberalii, urmând modelul francez, tind spre dezvoltarea nesfârșită a noilor libertăți.

Aș zice că junimiștii sunt de acord cu următoarele concluzii: 1) nu există corespondență între formele expresiei și cele ale conținutului: în consecință, libertățile sunt forme goale (ale expresiei), ele nu au conținut; 2) este necesar atunci sau ca aceste forme să fie înlăturate, sau ca să li se creeze un conținut, printr-un decupaj corespunzător la nivelul formelor conținutului. Dacă se acceptă ipoteza mea privitoare la existența unor astfel de concluzii comune și la posibila lor interpretare semiotică, atunci critica junimistă ar putea să câștige, la nivelul discursului global, coerența care lipsește din anumite texte ale sale. Spre exemplu, „falsitatea” instituțiilor nu constituie un atribut intrinsec al lor, ci este mai degrabă o valoare negativă atribuită relațiilor pe care ele le au, sau mai degrabă nu le au, cu unitățile de conținut. Faptul că instituțiile nu se potrivesc cu realitățile românești este, aș zice, un fapt semiotic fundamental: nu există semioză, și deci nici (producere, circulație de) sens social în România. Prin limbajul lor fundamental intuitiv, junimiștii definesc astfel un fapt esențial pentru orice societate: trebuie ca sensul social să circule, altfel însăși structura societății este eronată. Or, producerea de sens în România nu avea loc, în sensul că decupajul (substanței) conținutului – munca – nu corespundea aceluia al (substanței) expresiei – formele culturale, sau „formele civilizației” – deci în țară nu exista o democrație reală. Altfel spus, această democrație nu era decât o aparență *paraître*), și nu o realitate (*un între*).

Junimiștii erau de acord mai ales cu faptul că în România nu există clasă de mijloc și că în locul acesteia apăruseră birocrății, care pur și simplu nu munceau. Existența formelor de expresie (instituțiile, formele culturale) crease artificial o formă de conținut (o clasă socială) care nu corespundea vreunei categorii de lucru (ca substanță a conținutului). Care erau atunci clasele pozitive, cele a căror muncă era reală? Doar țărănimea,

declară Maiorescu cu un patos neașteptat; deasupra acesteia nu se află

*Junimea*” – *discurs politic și discurs cultural* decât o plebe socială”. Furia și mai mare a lui Eminescu lua aici forma nihilismului și a xenofobiei: el prelua aproape literal” termenii lui Maiorescu și definea această plebe ca pe o clasă suprapusă de politicieni, birocrați, proletari ai condeielui”, de obicei străini. În altă parte, Eminescu precizează că artizanii, clasă pozitivă în sine, erau invadați de elemente străine”. Există o țară legală” de indivizi cu drept de vot activ și pasiv, care datorită sistemului cenzitar, spune Eminescu, nu depășeau o cincime din popor. Viciul era mai profund decât se putea crede: din punct de vedere legal, deci, patru cincimi din popor nu existau! Față de proprietarii agrari, Eminescu are o poziție ambiguă: sunt ei o clasă pozitivă sau nu?” în această privință, Carp este foarte explicit, considerându-i o clasă pozitivă, și adăugându-le țăranii, artizanii și „guvernânții”, pe care-i împarte în subcategorii: magistrați, învățători și cadre din administrație”. Termenul de „guvernânți” este utilizat într-un sens foarte larg, apropiat de ceea ce se înțelege astăzi prin „the New Class”: profesiunile liberale și tehnocrații. Despre restul de patru cincimi din popor. Carp nu spune nimic, ca de altfel nici Maiorescu.

## V. Programele și grupurile

### 1. Trei interpretări

Junimiștii sunt, deci, de acord asupra tabloului general al societății, dar diferă în privința sensului exact al termenilor folosiți și a soluțiilor ce se întrevăd. Maiorescu și Eminescu vorbesc foarte puțin despre proprietari și atribuie birocrației o valoare complet negativă; în plus. Eminescu lansează critici împotriva politicianismului”, pe care Maiorescu se pare că-l ignoră. Carp ezită între guvernânții răi și cei buni (profesiunile liberale). Țăranii, oamenii de condiție modestă, sunt valorizați la maximum de Eminescu. moderat de Maiorescu și deloc, cu

*Forme de modernitate* excepția cazului în care fac obiectul unor reforme conservatoare, de Carp. Ne putem

întreba care este semnificația acestor diferențe. Eu cred că ele arată apartenența celor trei autori la trei subgrupuri diferite din interiorul „Junimii”. Este, deci, vorba despre subprograme ideologice diferite, care corespund intereselor unor grupuri sociale diferite, de obicei ascunse prin coeziunea afișată în exterior de „Junimea”.

Carp și Eminescu vorbesc tot timpul despre muncă, dar ei înțeleg prin aceasta munca agricolă. Eminescu desconsideră munca non-manuală, iar Maiorescu o ignoră. Munca specifică, munca *lor înșiși*, nu este menționată nici de poet, nici de eseist, nici de avocat. Acest nivel este cel la care începe să aibă o semnificație apartenența celor trei autori la grupuri sociale diferite.

## 2. Programul Carp

### 2.1. Își arogă locul de articulație al sistemului

Carp, marele proprietar de terenuri paternalist, valoriza munca agricolă doar ca muncă a țăranilor. Într-un fel, el face parte din universul rural, dar știe foarte bine că mediatorul necesar între acest univers și Statul modern este o a treia clasă, cea a birocraților. Ea este bună sau rea, munca ei este legitimă sau nu, după cum reprezintă, sau nu, clasele tradiționale. Această legitimitate condiționată are valoarea unui contract de putere: birocrații nu au (nu trebuie să aibă) putere proprie, ci doar o putere delegată de sursele „autentice” ale acesteia.

Ca guvernant, Carp face și el parte din noua clasă, iar dacă există o delegare a puterii, aceasta trebuie să treacă chiar prin grupul său. junimist și/sau conservator: marii proprietari (între care și Carp) îi investesc pe guvernanți (între care și Caip) cu putere, prin intermediul unui grup de presiune socio-politic și cultural. „Junimea” (între care și Carp), care asigură atât

*Junimea*” - *discurs poliție și discurs cultural* controlul cât și justificarea normativă. Teoria politică a lui Carp ia naștere chiar în locul unde se produce trecerea de la clase la legi, de la formele conținutului la cele ale expresiei. De fapt. Carp vorbește în numele unui grup care, prin discursul său (teoretic) de fondare, își arogă dreptul de a

defini semioza socială și de a judeca dacă acesta funcționează, și în ce fel. Semioza, odată descoperită, devine locul unei noi puteri, aceea privitoare la circulația sensului social. Locul puterii normative devine locul puterii politice. Grupul condus de Carp își arogă dreptul la putere pentru că a obținut (sau acaparat?) știința corespunzătoare. Cu alte cuvinte, Carp valorizează *semnificația*: nici semnificatul, nici semnificantul, ci relația dintre acestea. Subiectul semiotic („noi” cu valoare exclusivă) creează un sistem cu scopul de a se plasa în poziția forte a acestuia, el este Destinatarul-judecător care își transformă știința în sursă de legitimitate, și prin aceasta în putere.

## 2.2. *Liberalilor și conservatorilor le oferă punctele neînsemnate ale sistemului*

Pe de altă parte, grupurilor rivale li se atribuie punctele slabe ale sistemului. *Liberalii* nu sunt interesați, după Carp, decât de semnificanții goi; ei se înșală, știința lor este eronată. Mai mult, ei nu constituie o entitate de conținut reală: nu muncesc și nu au avere. Putem observa acum că paradigmele invocate mai sus sunt omologabile. Carp își plasează adversarii la nivelul, devalorizat, al unei forme de expresie vidă. Această operațiune nu poate fi înțeleasă decât în interiorul paradigmelor politice, bazate pe principiul concurenței: a destina adversarilor un loc slab într-un sistem teoretic este doar un mod, printre altele, de a le devaloriza acțiunile politice; orice discuție teoretică este o formă de competiție practică. Pe de altă parte, vedem foarte bine că sistemul creat la finalul anilor 1870 mai are o poziție slabă, pe care junimiștii o vor atribui, după discursul despre Era Nouă din 1881. vechilor *conservatori*. Acum. distanțele impuse se vor transforma într-o concurență directă, echivalentă cu aceea cu liberalii: îi vom vedea mai târziu pe junimiști aliindu-se cu

*Forme de modernitate* liberalii împotriva conservatorilor! Al doilea loc slab este cel al semnificațiilor în sine, tradiționali, ai muncii sau ai averii, diferiți de semnificanții care derivă din cultura modernă.

Conținuturile în sine sunt la fel de de ne semnificative ca și formele în sine. Greșeala conservatorilor este riguros simetrică greșelii liberalilor: niciunul dintre cele două partide nu participă la comunicare, la circulația dorită a sensului social, și, în consecință, cele două partide extreme sunt în mod egal devalorizate. Dimpotrivă, la centru, în locul de articulare dintre semnificanți și semnificați se găsește adevărul (teoria lui Carp), la nivelul științei, iar partidul junimist, la nivelul puterii. În Parlament, Carp vorbește în numele „Junimii”, dar în interiorul „Junimii” este purtătorul de cuvânt al unui subgrup pentru care problema esențială este trecerea de la teorie la practică, de la știință la putere. El transformă această construcție teoretică în justificare și ghid de acțiune. Discursurile sale din perioada 1876 – 1881 constituie premisele acțiunilor sale politice de după 1881. Prin aceasta, Carp își asigură și în „Junimea” locul dominant: el atribuie acesteia funcția pe care știe foarte bine că doar el și prietenii săi fondatorii, secondanți eventual de guvernanți, pot să o îndeplinească; ceea ce o vor și face. Doar ei puteau fi intermediarii dintre clasele pozitive, știință (teoretică) și putere (politică). Teoria lui Carp este, deci, expresia unei forme de concurență care, de această dată, funcționează chiar în interiorul grupului „Junimea”.

### 3. Programul Eminescu

Membru al unei familii de boiernași, Eminescu se simte altfel solidar cu țărănimea decât P. Carp. Pentru a vorbi despre țărani, el folosește un „noi” cu valoare inclusivă, și dă o valoare maximă modului de viață tradițional, pe care adesea îl asociază cu vechii boieri dintr-o comunitate idilică. Modelul său legitim de muncă este tot cel agricol, căci el le refuză claselor urbane, cu excepția meșteșugarilor (acum decăzuți), justificarea prin muncă. Este totuși surprinzător că Eminescu nu vorbește niciodată despre propria sa muncă, aceea a poetului, și nu le

„Junimea” – discurs politic și discurs cultural atribuie nicio competență specială artiștilor. Se știe că *Epigonii*



desconsideră generația sa, în comparație cu cea anterioară. Imaginile decadenței, ale neputinței sau ale fugii, evaziunii, constituie portretul negativ al unui „noi” decăzut, ale cărui unice excepții sunt scriitorii „sănătoși”, inspirați de viața populară tradițională: Aiecsandri, Creangă, Slavici. N. Gane (Eminescu apără *Logica* lui Maiorescu, dar nu vorbește despre *Direcția Nouă*, și pare că nu înțelege inovația estetică produsă de acest articol). Pe de altă parte, Eminescu îi critică violent pe „proletarii condeiului”, expresie ambiguă care se poate referi atât la ziariști și scriitori cât și la birocrați, acuzați de corupție, spirit mercenar, oportunism, lipsă de convingere și de spirit civic. Gata să-și vândă munca intelectuală pentru a trăi, pentru că nu are proprietate (adevărată, cea a pământului), acest personaj nesănătos amintește de intelectualii declasați deplânși de Carp”. De altfel, Eminescu însuși a fost „proletar al condeiului”, și chiar în momentul în care îi critica pe aceștia în „Eminescu detestă grupul căruia îi aparține, cel al „proletarilor condeiului”, pentru că și el este unul dintre aceștia, și se detestă pe sine pentru că își detestă grupul. Dimpotrivă, Carp îi apreciază pe guvernanți pentru că li se asociază. Eminescu nu are orgoliul profesiei sale, și imaginea idealizantă a geniului, pe care, urmându-l pe Maiorescu, ne-a plăcut să o interpretăm la Eminescu ca pe o proiecție a sinelui, capătă în contextul discuției noastre mai degrabă sensul unei compensații, a unei fugi, a unei regresii cauzate de frustrare și oroarea existenței cotidiene. Provenit dintr-o clasă stabilă, dar fără putere socială reală, Eminescu îi respectă valorile (munca, sănătatea, simplitatea), dar își asumă și limitele și lipsa ei de ambiție socială. Pentru el, știința pe care o acumulează nu este semnul vreunei promovări (de aceea nu acceptă transformarea ei în putere, conform regulii la „Junimea”), ci mai degrabă cel al unei lipse, rupturi, al unei *Enifremdung* de lumea originară. Munca sa nu-i aduce promovarea, ci căderea într-o clasă damnată. Atât grupul de referință și cel de origine, boiernașii, răzeșii, cât și cel de apartenență și de

muncă... proletarii condeiului", sunt rupte de circuitele care valorizează sensul social. Dacă P. Carp aparține unui subgrup din

### *Forme de modernitate*

„Junimea” care creează sistemul și în care el își asigură o poziție puternică, Eminescu este membru al unui subgrup refuzat de sistem pentru că nu corespunde muncii pozitive cerute de acesta, nici din perspectiva științei (a sa este o anti-muncă, neproductivă și damnată), nici din aceea a averii (pe care nu a avut-o niciodată, sau a pierdut-o). Eminescu și subgrupul său rămân marginali la „Junimea”. Ei participă la contestare, dar sunt excluși din organizarea întreprinsă de „Junimea”. Caracterul marginal determină o radicalizare a acestui subgrup: el repudiază până la capăt formele sociale. Competența sa nu este legitimă: el o amplifică atunci într-o activitate de generalizare. Este exclus din jocul politic: atacă de aceea politicianismul în întregime. Se observă cu ușurință corespondențele dintre biografiile membrilor acestui subgrup de „executanți” (Eminescu, Slavici, Caragiale, Creangă) și ideologia pe care o dezvoltă, totuși moaul în care ei le conștientizează nu este comparabil cu cel al subgrupului lui Carp. Ei înțeleg diferența, dar nu știu nici să o interpreteze, nici să o definească, pentru că nu pot tăia cordonul ombilical care-i leagă de „Junimea”. Relațiile dintre tată și fiu, client și patron, asupra cărora s-ar putea specula la infinit, îi împiedică să înțeleagă că această identitate misterioasă și insesizabilă este identitatea de intelectual.

### *4. Programul Maiorescu*

Și Maiorescu? Provenit dintr-un mediu intelectual burghez, este singurul dintre fondatori care nu este aristocrat. Din punct de vedere cultural, el este liderul unui grup față de care este social inferior. Nefiind nici proprietar de pământ, este de asemenea singurul care trăiește de pe urma muncii sale intelectuale ca profesor și avocat. Dintre cei trei autori discutați aici este tot singurul care în paradigma sa nu privește munca drept substanță a

conținutului. Spre deosebire de Eminescu, el este mândru de munca sa, dar spre deosebire de Carp. nu o conceptualizează și nu îi conferă niciun rol în sistemul societății. S-ar zice că Maiorescu șterge în grup urmele identității sale. atât social cât și teoretic. Burghezul a devenit modelul de comportament al

„Junimea” - *discurs politic și discurs cultural* acestui subgrup al unui club aristocratic iar fiul revoluționarului de la 1848 a devenit teoreticianul contemplării dezinteresate a artei. În cultura română, cunosc puține exemple ale unei astfel de ștergeri sistematice a urmelor vieții în operă.

Maiorescu nu a produs, ca P. Carp, o teorie a practicii sociopolitice, ci una a culturii. Cu alte cuvinte, el a produs pentru un sector al vieții publice modelul pe care Carp îl va generaliza pentru întregul ei. Dacă poezia exprimă idei într-o formă sensibilă iar știința într-o formă neutră (să spunem non-sensibilă), poezia (arta) se opune științei ca și frumosul adevărului, în cadrul unei culturi care este sănătoasă dacă respectă această opoziție categorială. Dimpotrivă, non-poezia, care nu atinge frumosul, și non-știința, care nu atinge adevărul, formează domeniul corelativ al non-culturii, sau al unei culturi bolnave, false. O relație asemănătoare pune în opoziție poezia (arta) și politica, după criteriul „utilitate ideală *versus* utilitate practică”. Maiorescu nu a precizat relația dintre știință și politică, deși am putea încerca să o reconstituim după o a treia formă de utilitate. Mă limitez la schițarea relației artă/politică, care are cea mai mare relevanță pentru discuția noastră. Toate eseurile lui Maiorescu între 1867 și 1873 sunt consacrate datoriei criticismului de a îndepărta falsa cultură și de a o susține sau crea pe cea adevărată. O cultură sănătoasă cunoaște deci separația artă/politică: fiecare domeniu are propria formă de utilitate; acesta este programul *Direcției Noi* de la „Junimea”. Vechea direcție nu ținea seama de această separație, și producea de aceea o falsă cultură.

Maiorescu stabilește, deci, un prim decupaj în

substanța conținutului, dar acesta este unul deductiv, cu o valoare teoretică independentă de utilizarea practică: orice politică, distinctă de artă, este legitimă, fie ea conservatoare sau liberală, orice artă care nu se amestecă în politic este legitimă, fie ea națională sau „decadentă”. Aceste implicații ale eseurilor lui Maiorescu par paradoxale, și chiar îi contrazic eseurile de mai târziu. ca și pe cele ale lui Eminescu. Mi se pare că acest paradox este eliminat dacă îl comparăm cu pozițiile lui Carp și Eminescu în ansamblul

### *Forme de modernitate*

„Junimii”. Distincțiile binare ale lui Maiorescu nu fac referire directă la interesele politice ale junimiștilor, care de altfel nici nu formau la momentul respectiv un partid politic. Maiorescu stabilește diviziunile formelor conținutului, însă nu și relațiile lor cu substanța conținutului, munca, deci nu încearcă să *ancoreze* formele în conținutul național, cum fac Carp și Eminescu mai târziu. Carp aplică formele specifice unor clase și grupuri specifice societății românești Discursul său din 1881 și reformele care vor urma vor să redea fiecărui grup autonomia politică (ceea ce Maiorescu făcea în sfera artei), anulând astfel statutul de client pe care aceste grupuri îl aveau față de partidele politice și de bugetul național”. Desigur, aceasta este strategia declarată de Carp, dar analiza dezvăluie astăzi și ce se ascunde în spatele discursului: de fapt, autonomia mai multor domenii ale vieții publice era un mijloc excelent de a frâna influența partidului liberal asupra grupurilor respective. În perioada lungii guvernări a lui Ion Brătianu (1876 - 1888), supremația liberalilor în birocrăția națională și locală era permisă și justificată printr-o viziune heteronomă asupra culturii și societății - exact viziunea liberală. Dimpotrivă, descentralizarea, autonomizarea birocrăției, limitarea activității sale doar la problemele locale, așa cum propuneau reformele lui Carp, o depolitizează și o fac dependentă, prin relații tradiționale de autoritate, de păturile locale ale puterii, în cazul nostru de vechii boieri.

Se vede, deci, că teoria lui Carp este puternic contaminată de politică, ea este o teorie a practicii și nu un sistem ideologic. Exact aici descoperim diferența dintre Maiorescu și Carp.

VI. Alte trei cercuri ale „Junimii”: ideologii, politicienii și intelectualii (*vezi U.2*)

Maiorescu este un ideolog: el clădește un sistem care depășește interesele imediate ale partidului, dar care corespunde unui tip anume de societate. Astfel el susține. Însă doar indirect.

„*Junimea*” - *discurs politic și discurs cultural* partidul care dorește să instaureze respectivul tip de societate. În societățile burgheze europene, autonomia artei era un fenomen general, iar Maiorescu nu face decât să avanseze și el în direcția generală a mișcării. Nici partidul liberal nu dorea altceva, dar se gândea să-și atingă scopul prin mijloacele puțin rudimentare, puțin naive, ale propagandei revoluționare, extrem de retorice. Arta heteronomă domină societatea românească după 1821, inclusiv în perioada Cuza, propunându-și misiunea de „deșteptare” a poporului („deșteptare” „somm”, iată metaforele obsedante ale secolului XIX românesc!) printr-un program național de acțiune. Odată acesta realizat, puterea reală devine miza discuției. Contra-programul junimist de artă și știință autonomă vizează, între altele, spargerea alianței anterioare dintre intelighenția și partidul liberal. Aici acționează polarizarea soi-ului și a culturalului: contra-programul junimist programul difuz al ideologiei liberale, partidul junimist (și conservator) *versus* partidul liberal. Maiorescu vorbește, deci, în numele unei părți din intelighenția și intră în concurență cu alte grupuri ale acesteia în acel moment, el vorbește în numele întregii părți junimiste a intelighenției, ca *ideolog* al grupului, în timp ce prietenul său Carp va vorbi mai târziu, după diferențierea internă a grupului, doar în numele *politicienilor* junimiști. Se observă încă o dată interesele care-l conduc pe Maiorescu la producerea unui program anti-liberal al artei autonome, și nu al artei heteronome:

primul oferea scriitorilor independența și, în contextul entuziasmului epocii față de progresul social, avea mai multe șanse să fisureze monopolul liberal decât un program obișnuit, tot heteronom, dar îndreptat explicit împotriva liberalilor. Junimismul lui Maiorescu rămâne totuși de natură ideologică: sistemul său *or fi putut* să fie utilizat și de către adversari, dar, din cauza absenței unei ideologii comparabile în câmpul advers și a polarizării grupurilor sociale și culturale, liberalii nu înțeleg că ar putea întoarce armele lui Maiorescu împotriva lui însuși! O astfel de posibilitate nu ar fi putut să apară în cazul programului lui Carp, datorită caracterului său concret politic. În orice caz, doar o neînțelegere la nivelul

*Forme de modernitate* analizei a putut acredita ideea că junimismul „reflectă” interesele „burgheziei și proprietarilor de pământuri”.

Pe de altă parte, dacă prin instaurarea unei autonomii a artei, artiștii și oamenii de știință, deci intelectualii, sunt excluși din politică, asta înseamnă că intelectualii au o competență pe care politicienii nu o au”. „Junimea” își asigură astfel un loc propriu într-o societate fluidă și care are prea puțin respect față de specificitate. Și aici Carp va generaliza strategia lui Maiorescu. Intelectualii sunt acum, ca și țărani mai târziu, declarați stăpâni absoluți asupra domeniului lor, care este o parte a sferei statului”. În niciunul dintre cazuri reforma nu implică o diminuare a puterii boierilor prin confiscarea bunurilor lor. „Junimea” construiește mai degrabă lumi paralele, mai bine spus piețe paralele, unde locuitorii acestora practică concurența între ei fără să atenteze la piața vecină. *Ideologul* Maiorescu întemeiază acest sistem prin norme exterioare pe care le împrumută de la cultura germană, așa cum *politicienii* îl împrumută din viața politică germană pe prințul Carol (vertijul analogiilor îl amenință tot timpul pe cel care studiază fundamentele societății burgheze românești!). Totuși, Carp justifică mai târziu acest sistem prin norme și interdependențe interne, fără apel la exterior. Maiorescu este un ideolog în sensul

premodern, precapitalist al cuvântului, care creează un sistem în acord cu lumea burgheză pe cale de-a se constitui sub ochii lui. Carp este un politician, care își scrie textele după diferențierea internă a „Junimii”, pentru un partid care se manifestă într-o societate deja burgheză.

Mai trebuie menționat și un alt aspect al ideologiei lui Maiorescu: el nu face doar distincția între artă și politică, ci și pe aceea între artă și non-artă, cultură și non-cultură. Maiorescu fondează o ordine nouă, dar trimite și la haosul non-seninificației, pe care îl exclude din sistemul său. Aceasta este din nou o atitudine semiotică: se face distincția între un semn și altul, dar și între semn și non-semn, ultimul fiind egal cu non existența. Acest sistem normativ este non-istoric: ideologia are vocația eternului: sau i te supui, sau cazi în non-existență. Iată iimivul pentru care. În pofida asemănărilor, sistemul lui

*„Junimea” - discurs politic discurs cultural*

Maiorescu supraviețuiește în întregime autorului său, în vreme ce sistemul lui Carp îi supraviețuiește acestuia doar datorită pluralismului social pe care se fondează, și nu datorită conținutului său concret.

Eminescu nu este nici ideolog, nici politician. El nu creează nici vreun sistem, nici vreo politică, nu vizează generalul, ca Maiorescu, dar nici particularul, precum Carp. Ideologia sa rurală și naționalistă este o variantă a junimismului cu care „Junimea” nu prea știe ce să facă. De fapt, Eminescu este un intelectual tocmai pentru că nu acceptă statutul desemnat de Maiorescu, acela de tehnocrat admirat pentru meseria sa, dar exclus din circuitul oficial. El își caută legitimitatea la nivelul substanțelor eliminate de „Junimea” din sistem: cele patru cincimi din popor la nivelul conținutului și cultura națională la nivelul expresiei. În fond. heterodoxia sa este mai semnificativă decât disidența altor junimiști, pentru că ea ține de statutul general al intelectualului epocii. Eminescu nu refuză sistemul instituit de junimiști, ci doar locul de tehnocrat care i se oferă. El tinde spre poziția de ideolog și propune o variantă teoretică proprie, care este

mai largă într-un sens, mai restrânsă în altul, față de cele ale lui Carp și Maiorescu. Concurența - eșuată - a lui Eminescu se situează la nivelul grupului. Varianta sa este tolerată de „Junimea”, dar nu este acceptată ca ideologie oficială, la fel cum și subgrupul său este tolerat, dar marginalizat în ierarhia grupului. Eșecul intelectualilor, ca și succesul politicienilor, se produce concomitent pe două nivele, cei al ierarhiei „Junimii” și cel al ideologiei. Intelectualii sunt deci lăsați să alunece de pe poziția de guvernanți pe aceea de executanți. Producțiile lor sunt tolerate, dar nu clasificate ca ideologice sau politice. Singurul lor statut oficial este acela care le revine prin ideologia subgrupului învingător: sunt scriitori, o variantă de tehnocrați.

În 1881, intelectualii ignoră schimbarea de tactică a lui Caip: iată un semn de independență. Presiunea politicienilor crește: Slavici și Caragiale părăsesc redacția de la *Timpul*, Eminescu

*Forme de modernitate* luptă de unul singur și se prăbușește. După moartea sa psihică, Slavici va merge la *Tribuna* iar Caragiale își va căuta calea printre noile orientări din anii 1880 - 1890. Acestea vor recupera varianta Eminescu care devine dominantă la începutul secolului XX, în populismul lui Iorga și la Noua „șansă” a lui Eminescu este semnificativă: varianta sa era de fapt prepopulistă, și de aceea nu putea fi selectată de „Junimea”. Pe de altă parte, populismul lui nu implică o conștientizare din partea intelectualilor ca atare, așa cum vor face populiștii de la începutul secolului, căpătându-și identitatea printr-un acces violent de vinovăție. Intelectualii de la „Junimea” își „simt” caracterul diferit prin refuzul de a li se legitima ideologia și prin marginalizarea la care sunt supuși. Statutul lor se constituie printr-o negare, și nu printr-o definiție pozitivă. Singura reacție pe care o au este de a refuza statutul de tehnocrați, printr-o insistență extremă asupra propriei variante ideologice. Eșecul înseamnă căderea lor în boemă, prima boemă românească. Intelectualii de la



„Junimea” pierde ocazia de a se defini ca grup specific, ei nu fac decât să aspire la statutul altora, acela al ideologilor. Refuzând statutul de tehnocrați, cerând să se exprime cu voce tare în problemele publice ei sunt deja intelectuali, numai că ignoră acest lucru.

„Junimea” era la început, în anii 1860, un grup al intelighenției românești unde exista o anumită diferențiere internă între fondatori, guvernanți și executanți. Prin punerea la punct de către Carp și Maiorescu a sistemului social, prin alunecarea grupului către politică în anii 1870, această diferențiere este împinsă către ruptura din anii 1880 între guvernanți, deveniți politicieni, și executanți. Ea este acceptată de Maiorescu și Carp, care speră, conform teoriilor lor, în transformarea tuturor executanților în tehnocrați. Maiorescu ideologul și Carp politicianul vor fi mulțumiți de succesul operațiunii: tehnocrații rănim în afara politicii. Succesul nu înseamnă însă că triumful este complet. Mai rămâne un reziduu, cel al executanților care *nu vor* să devină tehnocrați, și care astfel ies din sistem și se instalează în afara lui. Aceștia sunt o categorie

*Junimea” discurs politic și discurs cultural* neprevăzută nici de Maiorescu, nici de Carp. Nesupușii se vor întoarce împotriva sistemului care i-a eliminat. În anii 1880, acești nesupuși sunt doar neliniștiții în căutarea propriei identități, pe care o vor descoperi abia spre sfârșitul secolului.

În anii 1880, „Junimea” demonstrează clar sfârșitul ideologilor. În 1871, când ministrul Costaforu îi propunea lui Maiorescu să intre în viața politică, avea loc întâlnirea de la Sturdza, pe care Maiorescu o va comenta un an mai târziu”. Scena are pentru mine o altă semnificație decât aceea dată de Nicolae Manolescu”: pe Maiorescu nu îl liniștește contemplarea eternității artei în fața agitației cotidiene, ci îl chinuie alegerea între ideologie și politică; seninătatea nu este în cazul lui decât o tehnică de convingere și un efect de stil, care șterg, ca de obicei la Maiorescu, urmele subiectivului. În decursul acestei scene,

Maiorescu îi observă pe ceilalți și în același timp ia parte la decizii. Ca ideolog, încă se situează deasupra intereselor, ca politician, este deja prins în ele. Ca ideolog, gândește că poate este momentul să coboare de pe culmi, pe unul dintre versanții muntelui, către politică. Ar fi putut alege în 1871 un alt versant „cel al științei, de exemplu ca lingvist (își demonstrase deja competența în acest domeniu). Plasat la înălțime, ideologul este echidistant față de toate câmpurile acțiunii: artă, știință, politică. Maiorescu alege politica. Nefericită alegere pe termen scurt: Carp, politician profesionist, revine mai târziu de la Berlin și îi demonstrează inoportunitatea petiției Sturdza, care nu va fi de fapt niciodată discutată în Parlament”. Nefericită alegere cu scadență medie: Maiorescu nu va mai scrie, timp de aproape zece ani, articole importante. Nefericită alegere cu scadență lungă: Maiorescu politicianul nu va supraviețui ideologului. Dimpotrivă, ideologia sa și sistemul său normativ domină și astăzi cultura română.

Vremea ideologilor era pe sfârșite, cea a politicienilor sosea, deja începuse. Apogeul politicienilor este anul 1881: Carp trece de la contestare la organizare, de la discursul ideologic la reformele politice. Maiorescu nu are nimic de spus: îl urmează, doar. Trage concluzia câțiva ani mai târziu: anunță sfârșitul criticii

*Forme de modernitate* normative, altfel spus sfârșitul ideologiei, și al lui însuși. *Poeți și critici* (1886) este transpunerea în literatură a *Erei Noi*. Literatura, ca și democrația, sunt fapte împlinite: nu mai este vorba de critică, ci de organizare. Piața literară, ca și celelalte piețe, își reglează singură producția. Criticul trece la analiza detaliilor, își „organizează” teritoriul, le acordă lui Caragiale și Eminescu ceea ce li se cuvine. Fiecare grup social, fiecare scriitor, după dobândirea autonomiei și ia adăpost de amestecurile din exterior, trebuie să primească dreptul după ce și-au făcut datoria.

*Era nouă* înseamnă victoria lui Carp asupra lui Maiorescu, victoria politicienilor asupra ideologilor,

excluderea tehnocraților, a lui Eminescu, din circuitul politic real, dar și apariția intelectualilor ca grup specific. Ca intermediar cultural-politic, „Junimea” își trăiește sfârșitul. Asistăm acum la ruptura între tehnocrați, politicieni și intelectuali. Arta autonomă se naște în singurătate, pe când politica își face jocul la adăpost. Intelectualii își vor descoperi identitatea și vor alege discursul critic ca discurs propriu”. În secolul XX, intelectualii de toate orientările, nemulțumiți și fără putere, se vor îndrepta împotriva burgheziei. Ei pot spune orice, pentru că aproape nimic nu contează. Nu mai au acces la deciziile politice, așa cum mai credeau încă în vremurile bune, apuse, ale anilor 1870! Dar, spre deosebire de tehnocrații supuși, care muncesc în liniște, intelectualii nu acceptă sistemul, și vor face să se audă o voce critică. Intelighenția va fi populistă sau apolitică, modernistă sau elitistă. Acestea sunt, la sfârșitul secolului XIX, cele două instituționalizări (Burger Chr. (ed.), 1979) ale literaturii în România, și ele continuă, într-un sens care se cere încă studiat, împărțirea intelighenției în intelectuali și tehnocrați.

*„Junimea” - discurs politic și discurs cultural*

#### NOTE

1. Ar fi interesant de studiat aceste mituri: geniul nefericit, copiii naturii pierduți în lumea urbană etc.: sunt mituri romantice care au bântuit imaginația burgheză, de la Maiorescu până la Călinescu. deci până după dispariția romantismului. Aceste mituri au fost prea puțin studiate ca atare, ca produse ideologice adică, și acesta e, poate, unul din motivele pentru care intelectualii români și opinia publică își trăiesc, și astăzi, trecutul în mod mitic.

2. Șt. Zeletin, 1925 (cf. și Mureșan, 1975). Zeletin nu acordă nicio importanță diferențierii interne de ideologie la „Junimea”. Z. Ornea. 1966. Nu mai menționez titlurile, foarte cunoscute, ale lucrărilor lui Ibrăileanu și Lovinescu.

3. În ciuda eforturilor de a-l „recupera” pe Eminescu (cf. de exemplu, prefața lui Al. Oprea la voi. IX din *Operele* lui Eminescu), care sunt, mai degrabă, tot atâtea semne

ale culorii politice a momentului, trebuie să recunoaștem, o dată pentru totdeauna, că cel mai mare poet român al secolului XIX a fost și cel mai conservator ideolog al său. Prin xenofobia lui, ca și prin alte atitudini pe care nu le pot analiza aici, Eminescu se situează, de fapt, la dreapta lui Carp și a altor conservatori „luminați”.

4. Mă refer la lucrările lui P. Bourdieu. mai ales la cele din 1970 și 1979. Deoarece nu aplic aici un anumit model de analiză, renunț la referințele specifice.

5. K. Mannheim. 1936. p. 2.

6. R. Debray, 1979. p. 43 - 44.

7. Scrisoare a lui Maiorescu către Eminescu (1974). În C. Regman (ed.). 1971, vol. II, p. 48.

8. Scrisoare a lui Eminescu către Maiorescu, în E. Lovinescu, 1943 - 1944 (1974), p. 126.

9. T. Maiorescu. 1978. p. 139.

10. *Idem*, p. 141.147.

11. K. Mannheim. 1929. p. 336 - 356.

12. Scrierile politice ale lui Maiorescu au titlurile și datele următoare: *Discursuri parlamentare cu privire asupra dezvoltării politice a României sub domnia lui Carol / (1866 - 1899): Istoria contemporană a României (1866 - 1890)*.

13. K. Mannheim. 1929. p. 334.

14. T. Maiorescu. 1978. p. 153.

15. E începutul junimismului politic. Costaforu. ministrul Afacerilor Străine, care îl însoțea pe Prințul Carol la Iași. i-ar fi propus lui Maiorescu „ca membrii societății «Junimea», ca oameni inteligenți și cultivați ce erau. să mai lase literatura pe planul al II-lea și să se ocupe cu politica militantă a țării” (C. Ganc. 1937. vol. I. p. 150 - 151). Maiorescu a transmis propunerea junimiștilor, care la început, au râs în hohote și apoi au acceptat-o. deoarece guvernul apăra. În dauna Fracțiunii liberale de la Iași.

*Forme de modernitate* programul Divanelor ad-hoc (1857). Se poate vedea limpede că junimiștii situau în acel an, și nu în 1848 sau în 1859, începutul României moderne.

16. C. Gane. 1937. vol. I. p. 319.

17. Discursul lui Carp, *Era Noua*, este reprodus în *Timpul* (controlat pe vremea aceea de Eminescu) pe 2 aprilie 1881. La 16 aprilie, Eminescu publică un articol ironic, sub titlul *Era Nouă*, în care afirmă că această Eră Nouă (care, după el, este... era liberală!) nu înseamnă decât înmulțirea oligarhiilor, în timp ce „plugul lui (al țăranului, S.A.) e același ca sub Mircea Vodă” (Eminescu, 1941, vol. II, p. 230). O neînțelegere? O gafă politică? Într-o serie de articole *Pentru ce s-a retras d. Brătianu?* publicate în 17, 19, 20 și 21 aprilie, Eminescu susține că Brătianu a început tratativele cu Carp pentru că a recunoscut eșecul politicii liberale și din nevoia de „o nouă organizare a țării”. Oare, Eminescu, prin această aluzie pozitivă la programul lui Carp, revine asupra articolului precedent?

18. T. Maiorescu. 1978, p. 201, 208.

19.1. Slavici, 1967. p. 597.

20. M. Eminescu, 1941, vol. II, p. 251.

21. M. Eminescu, 1980, p. 480; *idem*, 1941, vol. II, p. 210 - 212 (articol publicat în *Timpul* la 26 februarie 1881). Legile respective fac pane din programul *Erei Noi* (1881). al lui Carp (C. Gane, 1937. vol. I... p. 242 - 262).

22. M. Eminescu scrie despre aceste contracte pe 27 ianuarie 1882 în *Timpul* (194. vol. II, p. 407 - 412). Carp vorbește despre proiectul unei legi corespunzătoare pe 11 februarie 1882, dar și în discursul său din 5 - 6 octombrie 1879 și din 30 martie 1881 (C. Gane. 1937, p. 230.258).

23. M. Eminescu publică o lungă serie de articole despre Basarabia în *Timpul*, aprilie-iunie 1878 (1941, vol. I). Ele au fost republicate într-un volum separat de Ion Dumitru Verlag, München, 1981.

24. Articolul lui Maiorescu apare la 1 ianuarie 1881 în *Deutsche Revue*. Eminescu scrie despre acest articol și despre criticile din *Românul*, pe 6 martie 1881 (*Timpul*, 1941. vol. II, p. 199 - 202).

25. C. Gane, vol. I. p. 295. Carp va apăra mereu această alianță și va pleda, în 1914 și 1916, pentru

intrarea necondiționată a României în război alături de Puterile Centrale.

26. La 16 iulie 1876. În *Curierul de Iași*, Eminescu ataca „protectoratul” Austriei, care ar duce la sărăcirea țării. dar. la 23 iulie, salută acordul vamal cu Austria în același ziar. pentru motivele economice și politice vehiculate în epocă (1875) de către guvernul conservator (1980. p. 154.158). Să însemne, oare. aceasta că Eminescu se contrazice încă o dată? (cf. n. 17). La 1 august 1876. totuși. Eminescu își reia criticile în articolul *Influenta austriacă*, publicat în *Convorbiri literare*.

27. Cf. C. Gane. 1937. vol. I. p. 321.

28. T. Maiorescu. *Discursuri parlamentare*. București. 1899. vol. II. p. 458 - 463. apud N. Manolescu. 1970. p. 138 - 140.

*Junimea*” - *discurs politic și discurs cultural*

29. M. Eminescu (1941. vol. II, p. 251) îi opune apoi pe politicienii din „statele demagogice” celor din „statele oligarhice”, singurii care acționează cinstit. În numele poporului (1881).

30. C. Ganc. 1937, vol. I. p. 250.

31. M. Eminescu. 1941. voi II. p. 265.

32. C. Gane, 1937, vol. I., p. 403.

33. T. Maiorescu, 1978, p. 147.

34. C. Gane, 1937, vol. I. p. 184 (discursul din 5 februarie 1876).

35. *Idem*, p. 256 (discursul despre Era Nouă din 30 martie 1881).

36. *Idem*, 228 - 229 (discursul din 5 și 6 octombrie 1879).

37. T. Maiorescu. 1978, p. 147.

38. M. Eminescu, 1910, p. 8 - 10.

39. C. Gane, 1937. vol. I. p. 260.

40. Articolul din *Timpul*, 18 decembrie 1877, republicat în Eminescu. 1910. p. 12. Activitatea politică este legitimația, după Eminescu, prin „muncă” și „avere” (ultimul criteriu este. ca într-o butadă celebră de Caip. O garanție a independenței spiritului), dar și de „merit” și

„știință”, criterii intelectuale pe care nu le regăsim la Carp (Eminescu. 1941, vol. II. p. 205; cf. și n. 50).

41. C. Gane. 1937. vol. I. p. 177, 222 - 226. Remarcile lui ne amintesc de cele ale lui Sombart, asupra „virtuților burgheze” (1928). Zeletin (1925, p. 221 - 227). un elev al lui Sombart. pare să nu remarce existența unui spirit burghez la Carp. pe care îl pune pe același plan cu ceilalți critici „reacționari” ai liberalismului.

42. M. Eminescu. 1980. p. 446 - 448. Articolul, rămas în manuscris, este datat 1870 (*idem*. 793).

43. L. Hielmslev. 1959 (1971). p. 101 - 103.

44. T. Maiorescu. 1978. p. 151 (eseu datat 1868).

45. M. Eminescu. 1910. p. 21: *idem*, p. 30 (două articole date 1877).

46. M. Eminescu, 1910. p. 171. Vezi. pentru clasele „suprapuse”, *ibidem*, p. 133.

47. M. Eminescu, 1910. p. 28 - 34 și 1980. p. 402.

48. M. Eminescu. 1941. vol. II, p. 205.

49. M. Eminescu. 1910. p. 172. Eminescu accepta existența, deși amenințată, a tuturor acestor clase; vorbește cu respect despre adevărata aristocrație (1941, vol. II, p. 242). În sfârșit. vorbește adesea de „popor”, de cele 4/5 excluse din viața politică, un popor alcătuit din țărani și meșteșugari (boierii sunt excluși!), care își are propria cultură (1980. p. 412).

50. Guvernanții sunt definiți în discursul Erei Noi. care continuă cu enumerarea reformelor pentru toate categoriile sociale specifice (C. Ganc. 1937. vol. I. p. 260.)

51. M. Eminescu. 1980. p. 448 (manuscris datând cam din 1870): 1910. p. 172.

52. C. Ganc. 1937. vol. I. p. 186.

*Forme de modernitate*

53. Textele lui Eminescu sunt destul de ambigue în această problemă. De exemplu, el declară. În *Timpul* (6 aprilie 1881) că nu există opoziție între boieri și intelectuali, ci între amândouă grupurile de o parte, și capitaliști de cealaltă parte. Maiorescu și Eminescu afirmă necesitatea unei alianțe între aristocrație și intelighenție

împotriva dușmanului comun, burghezia. Maiorescu vorbește în *numele* intelighenției („noi”, cei ce alcătuim *Direcția nouă*), în timp ce Eminescu nu se identifică cu aristocrația intelectuală (el vorbește la persoana a 3-a, pe un ton rece și distant). Această aristocrație e, mai degrabă, grupul în care Eminescu *ar vrea* să se integreze (o dorea, oare, o spera într-adevăr?), decât grupul în care era deja integrat. În termeni tehnici moderni, am putea distinge un „aspirațional reference group” (aristocrația intelectuală, din care face cu siguranță parte. după Eminescu, Maiorescu) de un „positive reference group” (poporul, națiunea, cele 4/5... nelegale 4 ale populației) și de un „negative reference group” (proletarii condeii) care, pentru Eminescu, este, fără ca el să-și dea seama, al său „membership group”. Pornind de la aceste distincții, încerc să definesc poziția ideologului Eminescu.

54. În discursul *Era Nouă*. Caip anunța reforme ale magistraturii, ale comunei rurale, ale vieții economice și sociale a țăranilor, ale administrației etc. Ele vor fi aplicate în timpul guvernărilor un îmi ste/conservat oare, spre sfârșitul secolului. împreună cu alte reforme ale minelor, armatei etc.

55. Distincția între poezie și politică implică excluderea poezilor din politică (T. Maiorescu. 1976. p. 67).

56 Proiectul de lege al lui Carp este votat în timpul guvernului conservator/junimist al lui Th. Rosetti, în 1888 (C. Gane, 1937, vol. I. p. 382).

57. T. Maiorescu, 1978, p. 163.

58. N. Manolescu, 1970, p. 214 - 216.

59. Gane, 1937, vol. I, p. 152 - 154.

60. Discursul critic îi caracterizează, după Gouldner (1979. p. 28), pe intelectualii umaniști ca și pe tehnocrați; se constituie din refuzul autorităților socio-politice și din organizarea logică a argumentației strict profesionale. Este evident că discursul de întemeiere. Întâiul discurs al „Junimii”, este un discurs critic în sensul mai sus menționat, dar devine treptat un discurs politic. În care argumentația logică lasă loc retoricii politice.



## BIBLIOGRAFIE

Bourdieu, P... 1970: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt. Bürger. Chr. Bürger. P. Schullte-Sasse. J... 1979: *Naturalismus. Ästhetizismus*. Franklini

IVbray, R. 1979 *În pouvoir intellectuel en France*. Paris.

I. Ionescu, M. 1910: *Articole politice*. București.

*Idem*, 1941 *Opera politica*, ed. de I. Crețiu. 2 vol... București.

*Junimea* - discurs politic și discurs cultural

*Idem*, 1980: Opere, vol. IX, ed. P. Creția și alții, Studiu introductiv de Al. Oprea. București

Gane, G. 1937: *P.P. Carp și locul său în istoria politica a țării*, 2 vol... București.

Goldmann, A., 1979: *The Future of intellectuals and the rise of the New Class*, New York.

Greimas, A. J... 1976: *Semiotique des Sciences sociales*. Paris.

Greimas, A.J., Courtès, J., 1979: *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la rhétorique du langage*, Paris.

Hjelmslev, L., 1976 (1943): *Prolegomenes à une rhétorique du langage*, tr. fr... Paris.

*Idem*, 1971 (1959): *Essais linguistiques*, tr. fr... Paris.

Kristeva, J., 1969: *Le texte clos*. În *Semiotike. Recherches pour une sémantique*, Paris, 113 - 142.

*Idem*, 1970: *Le texte du roman*, Den Haag.

Lovinescu, E. 1974 (1943 - 1944): *T. Maiorescu și contemporanii lui*. București.

Maiorescu, T... 1978: *Opere*. vol. I. ed. D. Rădulescu-Dulgheru și D. Filimon;

Studiu Introductiv de E. Todoran. București.

Mannheim, K., 1927: *Das konservative Denken*. În „Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik. 57, p. 489.

*Idem*. 1982 (1929), *Die Bedeutung der Konkurrenz im Gebiete des Geistes*.

În Meja, V., Stehr, N. (ed.). 1982. p. 325 - 370.

*Idem*, 1980 (1935): *Man and Society in an Age of*

*Reconstruction* (trad.), London.

*Idem*, 1976 (1936): *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge* (trad.). London.

Manolescu. N., 1970: *Contradicția lui Maiorescu*. București.

Meja. V., Stehr, N. (ed.). 1982: *Der Streit um die Wissensoziologie*. 2 voi... Frankfurt

Mureșan. D., 1975: *Concepția economică a lui Șt. Zeletin*, București.

Omea. Z. 1966: *Junimismul. Contribuție la studierea curentului*. București. Regman. C. (ed.), 1971: *Junimea. Amintiri, studii, scrisori, documente*. 2 voi... București.

Shoeps. J. H.-Knoll. J. H-Barsch. CE. 1981: *Konsenatismus. Liberalismus, Sozialismus*, München.

Slavici. I... 1967: *Amintiri*. București

Sombart. W... 1966 (1928): *Le bourgeois* (trad.). Paris.

Venturi. F... 1972 (1952): *Les intellectuels. le peuple et la révolution*. 2 vol. (trad.). Paris.

Zeicâin. Șt... 1952: *Burghezia româna. Originea și rolul ei istoric*. București.

Traducere de RAMONA JUGUREANU

Hjelmslev

C A R P

substanță

cultură internațională

omologare

EXPRESIE

forme

forme  
ale culturii

sens social

putere

politică  
națională

liberali:  
semnificații  
vizi

circulație.....non circulație

Junimea

subgrup politic

CONTINUT

guvernanti

birocrati

conservatori:  
semnificații inutile

substanță

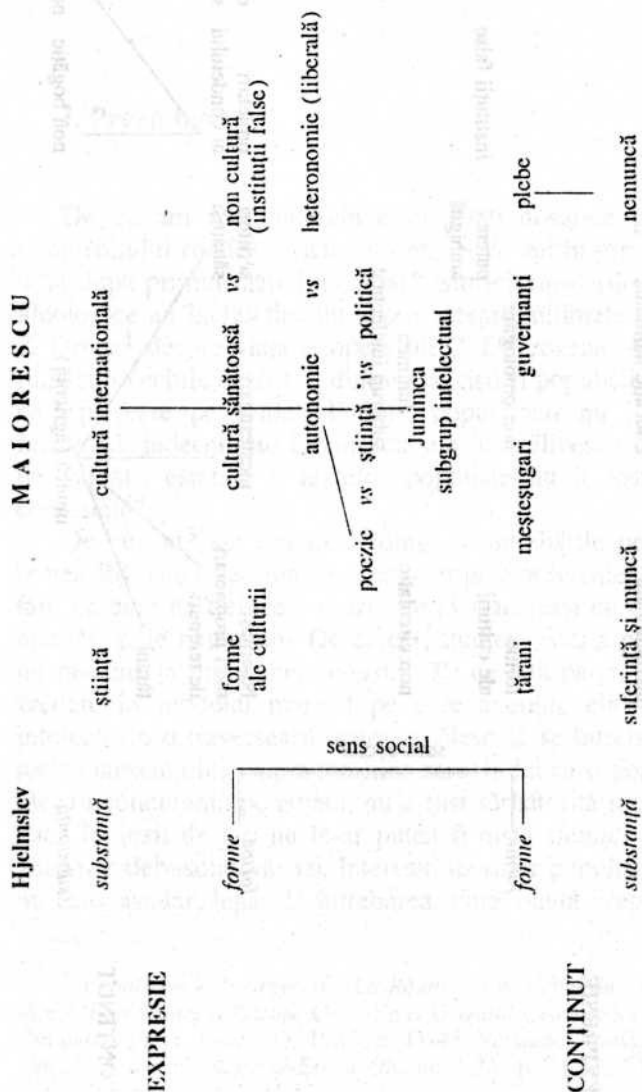
bogăție

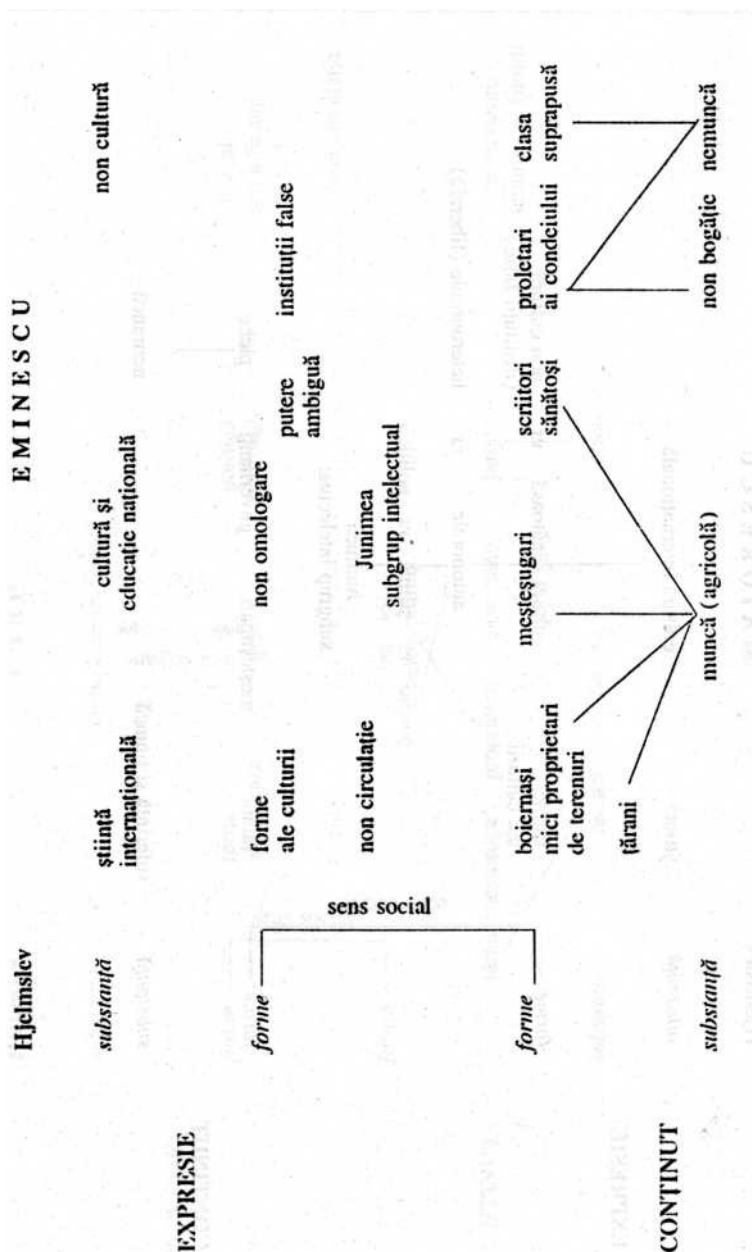
nimic

țărani meșteșugari

proprietari

muncă





## POPULISM ȘI BURGHEZIE: ROMÂNIA LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX\*

### I. Preambul

De ce am mai redeschide în 1986 dosarele prăfuite

ale populismului român, născut cu optzeci de ani în urmă și practic uitat după primul război mondial? Istoricii mișcărilor politice și ideologice au închis demult aceste dosare, ultimele cărți ale lui Z. Ornea<sup>1</sup> despre viața și opera lui C. Dobrogeanu-Gherea trag linia sub vechile dezbateri dintre marxiști și populiști, iar în ceea ce-i privește pe criticii literari, populismul nu i-a interesat niciodată: judecata lui Lovinescu și a lui Călinescu despre lipsa de valoare estetică a textelor populiste nu a fost niciodată contestată<sup>2</sup>.

De curând<sup>3</sup> s-a remarcat totuși că întrebările pe care și le punea România, la vremea aceea, cu privire la calea de dezvoltare pe care ea trebuia s-o urmeze sunt aceleași cu cele pe care alte țări și le pun acum. De obicei, studiem istoria pentru a găsi un răspuns la problemele *noastre*. Pe de altă parte, criza de încredere în modelul marxist pe care anumite elite politice și intelectuale o traversează acum le silesc să se întrebe dacă victoria marxismului asupra teoriilor care, la fel ca și populismul, îi făceau concurență pe atunci, nu a fost sărbătorită prea repede și dacă învinșii de ieri nu le-ar putea fi niște sfetnici buni învingătorilor debusolați de azi. Interesul teoriilor populiștilor români nu este, așadar, legat de întrebarea: cine a avut dreptate atunci.

„*Populisme et bourgeoisie: Ui Râu debut du publicat în voi. Populismes Europe Centrale et Orientale*, coordonat de Catherine

Durandin. Paris. INALCO. 1987. p. 11 - 45. Versiunea românească a fost reprodusă din revista *Sud-Est*, 1996. nr. 1/23. p. 31 - 51. Chișinău (fără menționarea traducătorului).

*Forme de modernitate* ei sau adversarii lor. El rezidă mai curând în sugestiile pe care populiștii ni le dau pentru problemele societății actuale.

Am putea să ne întrebăm, de exemplu, care este raportul dintre populism și marxism în politica partidului comunist și a guvernului actual român. Mi se pare, totuși, că e mai bine să examinăm acest raport în momentul când

cele două mișcări apar în România, aproape în același timp, spre sfârșitul secolului trecut, în contextul politic dominat de programele ideologice și politice ale partidelor conservator și liberal. Ar trebui, de asemenea, să vedem, cred eu, cine este enunțătorul și cui se adresează discursul populist? Cine cui vorbește și despre cine? Cum își împart diferitele grupuri și clase sociale ale epocii cuvântul și tăcerea? Căci este evident că discursul populist nu este discursul țăranimii, el este mai curând un discurs *despre* țăranime, enunțat de *alte* clase care vorbesc în numele său și peste capul său. Țărănimea, pe vremea aceea, nu avea într-adevăr decât două modalități de a se exprima: răscoala (1888, 1907) și cuvântul atemporal al literaturii orale. Prima a fost respinsă violent de toate clasele și grupurile, inclusiv de populiști și de socialiști. A doua a fost admirată zgomotos de toată lumea, cu toate că mai târziu a fost clasată în antologii și muzee. Niciun discurs din acea vreme nu s-a racordat direct la cuvântul mut al țăranimii. O singură excepție: cluburile socialiste de la țară. Succesul lor neașteptat arăta că exista un gol politic ce trebuia umplut, însă socialiștii nu au știut cum să reacționeze și guvernul a văzut în ele o primejdie pentru ordinea burgheză<sup>4</sup>. Închiderea oficială a cluburilor în 1899, criticată de unii, salută de alții, a fost primită cu ușurare de toată lumea. Din acel moment, tăcerea țăranimii justifica cele mai diferite luări de cuvânt. Există, așadar, o multiplicitate de discursuri și programe de acțiune și ar trebui studiată specificitatea fiecăruia îmi propun să-i compar aici pe populiști și marxiști nu cu scopul de a sublinia divergența lor – lucrul acesta a fost constatat nu o singură dată – ci pentru a pune problema convergenței lor neașteptate, care a fost puțin studiată și adesea rău înțeleasă (în opinia lui Zeletin, ea reieșea

A nu se uita: articolul de față a fost scris în 1986 și publicat în 1987.

*Populism și burghezie* din mentalitatea lor reacționară comună) 5. Voi încerca apoi să situez această convergență în contextul internațional al epocii.

## II. Distincții

### 1. Partidele politice

Este oare definitorie pentru populiști dorința de a ameliora viața poporului?

Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie să facem o deosebire între sensul *îngust* și sensul larg al termenului „populism”. În sensul îngust, propriu, al cuvântului, populiști sunt doar *poporaniștii*, scriitorii grupați în jurul revistei *Viața*

*Românească* (1906), al cărei principal ideolog și șef politic era C. Stere<sup>6</sup> și al cărei critic literar era G. Ibrăileanu<sup>7</sup>. În acest sens, programul populist este programul *Vieții Românești*. Pe de altă parte, definiția *poporanismului* a rămas întotdeauna destul de tulbure: ea cuprindea reforme economice, sociale și culturale, dar ea însemna de asemenea, mai cu seamă pentru scriitori, obligația morală de a ajuta poporul, sentimentul general de iubire și de milă față de el. În fapt, aceste reforme și aceste sentimente erau destul de răspândite pe vremea aceea. Iată de ce alte grupuri, pe care le voi menționa mai încolo, ar putea fi considerate ca populiste în sensul *larg* al cuvântului.

Grupul revistei *Sămănătorul*, întemeiată în 1910 sub conducerea lui N. Iorga, cultiva sentimentele de iubire și de milă fără a le traduce totuși în proiecte de reformă. Este un loc comun al istoriei literaturii române<sup>8</sup> faptul de a face o deosebire între spiritul conservator, romantic, de dreapta, al revistei *Sămănătorul*, și spiritul liberal-progresist, realist, de stânga, al *Vieții Românești* (Ibrăileanu a polemizat el însuși în acest sens cu Iorga). Textele literare publicate de cele două reviste nu diferă totuși foarte mult unele de altele. Pe de altă parte, aproape aceleași reforme ca cele ale *Vieții Românești* au fost cerute atât de către socialiști înainte de 1899. cât și de către socialiștii rămași aceiași după 1899 – centristul Glierea și ortodoxul

### *Forme de modernitate*

Racovski – și de către „generoși”, socialiștii trecuți în



1899 la partidul liberal și grupați mai apoi în jurul *Vieții Românești*. Alte partide, considerate „burgheze” de către socialiști, le rămân și ele foarte apropiate în această privință: radicalii lui G. Panu între 1884 și 1894, stânga partidului liberal animată de Spiru Haret, conservatorii-democrați ai lui Take Ionescu și grupul lui V. Kogălniceanu denumit de Eidelberg „poporanist conservator” 9.

Diferitele etichete ale acestor grupuri și polemicile lor nu trebuie să ne facă să uităm punctele comune de doctrină și de acțiune. Ei se adresau cu toții „poporului mărunt” și luptau pentru o anumită formă de doctrină agrară și de reformă electorală pentru a constitui sau a consolida o „a treia stare”, care să poată umple golul dintre țărănime și clasele bogate. Această a treia stare nu era reprezentată de propriul ei partid, fiindcă ea era prea slabă din punct de vedere economic. Toate marile partide tradiționale și/sau grupurile lor disidente încercau, deci, să domesticească poporul pentru a-l face să ia loc alături de ele la marele ospăț al societății burgheze. În acest sens, am putea vedea în populism punctul de intersecție a tuturor partidelor interesate pe atunci să capteze noul electorat, masa șovăielnică, lunecoasă a unei a treia stări în fierbere. Toată lumea juca noul joc al democrației: unii conservatori își ziceau, urmând exemplul lui Take Ionescu, democrați, liberalii de stânga ai tânărului Ionel Brătianu recuperau socialiștii „generoși”. Sunt ei cu toții populiști? Sunt, în sensul *larg* al cuvântului. Ei constituie ca o nebuloasă în junii populiștilor în sensul *îngust* al cuvântului, adică poporanistii de la *Viața Românească*. Și unii și alții vor fi înghițiți în noile partide de masă apărute după primul război mondial, după reforma agrară și, mai ales, după reforma electorală care aduce sufragiul universal.

În continuarea acestui articol voi utiliza termenul „populist” în sensul său îngust: poporanismul *Românești*.

*Populism și burghezie*

*2. Discurs: înalții demnitari și micii notabili*

Populist este apoi, într-un alt sens, intelectualul sau

burghezul care, alege” cauza poporului. Pentru a clarifica acest concept, aş prefera să introduc terminologia lui Peter Bürger”, care vorbeşte de o „instituționalizare” a literaturii franceze către sfârşitul secolului XIX: ea este sau naturalistă, angajată politic, sau estetizantă, apolitică. În acest sens. populismul român (influenţat, de altfel, pe planul doctrinei şi practicii literare de naturalism) se opune estetismului *Literatorului* (1880), *Vie (îi nouă)* (1905) şi *Zburătorului* (1919): angajare politică versus neutralitate apolitică. Am zis bine neutralitate şi nu angajare contra poporului, căci această din urmă atitudine nu este codificată în sistem. Represiunea războaielor nu se sprijină pe un cod socio-cultural. dar are loc fiindcă se recunoaşte întâietatea intereselor Statului. În acest sens, Zeletin avea dreptate când regreta victoria culturală a „reacţiunii” asupra liberalismului marii burghezii, care nu a ştiut să dea o expresie culturală dominaţiei sale economice şi politice. Codului populist al intelectualului nu i se opune codul antipopulist, ci cel estetizant, pentru care angajarea, sau nu, alături de popor, nu este pertinentă. Mi se pare că atingem aici dilema permanentă a intelectualului român începând cu secolul XIX până în prezent. Astăzi încă se confruntă, după opinia lui Dorin Tudoran”, populistul şi estetul, intelectualul angajat, minoritar în grupul său social, şi „profesionistul”, de un rece pragmatism, care „face cultură” şi nu politică.

În ceea ce priveşte secolul XIX, ipoteza mea, pe care nu o pot formula aici decât foarte rapid, este următoarea: după 1866. se constituie două tipuri de discurs, cel liberal şi cel conservator, care, respectiv, apără şi contestă societatea şi Statul existent. Acest cuplu discursiv este înlocuit după 1881 – dată semnificativă: suirea pe tron a regelui, discursul lui Carp anunţând sfârşitul dezbaterilor constituţionale şi începutul *Erei Noi*. apariţia revistei marxiste *Contemporanul* şi a revistei simboliste *Literatorul* – prin triada „discurs populist-discurs oficial-discurselitar estetizant”. Cuplul discursiv de dinainte de 1881 avea drept

*Forme de modernitate* obiect Statul și cântărea argumentele pro și contra acestuia După 1881, discursul populist și discursul oficial operează ambele în interiorul Statului, acceptat de acum înainte ca atare și își propun drept scop ameliorarea lui. În schimb, estetul este un marginal: el nu este în sistem, ci în afara lui și, de altfel, el nu-l contestă: pur și simplu, îl ignoră. Intelectualul se află rar în tabăra oficială; el funcționează, așadar, fie în sistem, fie în afara lui, în calitate de artistelitar. În acest sens, majoritatea intelectualilor din acel timp, chiar și junimiști precum Carp și Maiorescu, sunt populiști: nu protestase, oare, Carp de atâtea ori împotriva sortii țăranilor? Nu enunțase oare Maiorescu celebra frază conform căreia țăranimea este „singura clasă reală... și realitatea ei este suferința”?

Câteva deosebiri suplimentare se impun deci pentru a face conceptul de „populist” mai precis. K. Mannheim și sociologia cunoașterii” țin cont de *sozialstandorigebunden* conștiința determinată de spațiul social al subiectului. De unde vorbește enunțătorul? Semiotica discursului atrage atenția asupra sociolectelor, coduri valabile numai pentru anumite grupuri sociale. Unii istorici, ca N. Elias” și, în Franța, Regine Pernoud” fac deosebirea între burghezia economică și burghezia înalților demnitari, prin analogie cu deosebirile mai cunoscute între aristocrația de sânge, cea de spadă și aristocrația demnitarilor. Statisticile românești arată într-adevăr o slabă dezvoltare industrială în secolul XIX. Începând cu „Junimea”, istorici și ideologi de diverse orientări, de dreapta ca și de stânga (Gherea), au tras din această constatare concluzia că structurile burgheze importate din Occident în România nu aveau nicio justificare. În schimb, liberali ca Zeletin și socialiști radicali ca Racovski subliniau ponderea și ritmul rapid al industrializării țării, ca și generalizarea relațiilor capitaliste în agricultură. Aceste două explicații au în comun faptul că ele înțeleg prin burghezie numai grupurile implicate într-o activitate economică capitalistă și ignoră existența unei burghezii a demnitarilor. Fără a intra aici în

detaliile problemei, semnalează doar faptul, cunoscut în mai multe țări occidentale, că burghezia economică s-a lăsat reprezentată politic mai cu seamă de cea a demnitarilor. Așa cum o remarcas

*Populism și burghezie* deja Max Weber, *Bildungselite* cunoștea o o disponibilitate pe care *Besitzelii* nu o avea deloc". Discursul burghez, sistemul de norme, legile, codurile sociale erau, deci, produse și reprezentate pe scena parlamentului de demnitari, în timp ce burghezia de afaceri rămânea principalul ei beneficiar. Or, mi se pare că din punct de vedere al funcționării sistemului ideologic, semnele se pot lipsi de referent. Altfel spus, discursul burghez poate avea loc în presă sau în parlament chiar dacă numărul capitaliștilor reali vizați de discurs este foarte redus sau, la limită, nul. Neînsemnătatea burgheziei de afaceri nu implică deloc, așa cum s-a crezut și se mai crede încă, neînsemnătatea demnitarilor și prin urmare neînsemnătatea sau inexistența burgheziei în general. Aceasta a dominat sfârșitul secolului XIX în România în ciuda modestiei sectorului industrial capitalist. Adversarii săi, enunțatorii altor discursuri ideologice, au atacat legitimitatea discursului burghez i. nvocând puținătatea referentului său. Ei nu au avut dreptate: forța discursului burghez nu venea câtuși de puțin de la *referentul* său, ci de la *sensul* său, de la normele sale care vorbeau chiar grupurilor care nu erau integrate în circuitul capitalist al producției.

Se poate face o distincție deci între demnitari *robe*) - înalți funcționari, magistrați, profesori universitari - și notabili (*petite robe*), activi pe plan local în birocrație și profesiunile liberale: micii funcționari, cadrele didactice, preoții de la țară. Am încercat să arăt diferențierea între înalții demnitari și intelectualii marginali, în sânul „Junimii”, și efectele acestui proces asupra discursurilor conservatoare și liberale din acea vreme". Mi se pare că spre 1900 notabilii locali joacă un rol la fel de important ca enunțatori ai discursului populist. Ei nu se identifică cu burghezia rurală și cea urbană, ci funcționează mai curând

ca un partener al său ideologic: ei îi reprezintă interesele și în același timp îi dau sfaturi, o critică. Îi dau formă, o informează. Notabilii și burghezia rurală și urbană sunt acum legați prin aceleași relații complexe și lunecoase care îi legau mai înainte pe marii demnitari cu marea burghezie și marii proprietari de pământ: primul termen nu este în serviciul celui de-al doilea, nu îl reprezintă în calitatea sa de delegat, nici **nu**

### *Forme de modernitate*

„Reflectă” pur și simplu interesele sale. Cei doi termeni au relații reciproce, dar ei se reprezintă unul pe altul în lumi simbolice care întrețin o relație de traductibilitate reciprocă, dar nu de cauzalitate cu sens unic. Discursul populist formează burghezia rurală fiind în același timp produs de ea, el face să vorbească burghezia justificând în același timp rolul notabililor.

*Populist va fi deci, în această perspectivă, discursul notabililor, adresat înainte și după 1900 burgheziei rurale și urbane.*

3. *Imagini* într-un al treilea sens, populistă este imaginea țăranimii produse în discursul menționat mai sus. Am putea vorbi de mai multe codificări ale acestor imagini: modul sublim, eroic și neburghez al *Semănătorului*, modul virtuților burgheze (demnitate a muncii, sănătate morală) și modul virtuților decăzute (mizerie), ambele produse de *Viața Românească*. Ibrăileanu a atras atenția asupra utilizării țăranului de către scriitorii nesau prepopuliști: țăranul este pitoresc (Alecsandri), el este o figură a naționalismului (Eminescu) sau mijlocul de a articula emoțiile citadinului (Vlahuță, Delavrancea)”. Ibrăileanu face în altă parte o deosebire între literatura țăranimii (folclorul său), literatura creată de anumiți țărani cultivați (Creangă), scrierile orășenilor care s-au identificat cu mentalitatea țăărănească (Slavici, Goga, Coșbuc) și textele scrise despre viața la țară (D. Zamfirescu, Iorga). Ultimii scriitori sunt mai curând ironizați, în timp ce Goga și mai cu seamă Coșbuc sunt dați ca exemple”. Coșbuc, de altfel, întrunește toate sufragiile: Stere îl iubește la fel de

pătimăș ca și Gherea. Acesta din urmă ridiculizează uneori codurile populiste - pentru populistul optimist, țăranul este un „înger”, pentru populistul pesimist, el este un „înger decăzut” - dar admiră la Coșbuc seninătatea personajelor, identificarea lor cu natura, atât de caracteristice la țăran și atât de rare la orășean”.

Atâta admirație este astăzi greu de înțeles: criticul literar vede acum în Coșbuc un poet idilic, grațios dacă vreți, dar

*Populism și burghezie* extrem de convențional. Mi se pare că populiștii proiectau în figura țăranului lui Coșbuc virtuțile burgheze de care erau ei înșiși obsedați: muncă demnă, curățenie, puritate morală, seninătate, identificare fără probleme cu pământul și natura. În plus, acest cod este proiectat asupra țăranilor din Transilvania, din Bucovina și din Dobrogea, dar nu și asupra celor din Regat. Stere este categoric în această privință, iar marxistul ortodox Racovski îl sprijină *volens nolens*”: țăranul care trăiește în afara Regatului posedă toate aceste calități fiindcă el este proprietar al pământului său și al muncii sale; neoibagul din Regat, dimpotrivă, nu este stăpân nici pe pământul său, nici pe munca sa Altfel spus, țăranul din Transilvania este „fericit” fiindcă el încarnează idealul social-cultural al populistului, un ideal pe care acesta se străduie să-l realizeze prin reforme în partea de dincoace de Carpați.

#### 4. *Teoria dezvoltării*

Populistă este, în sfârșit, o anumită teorie a dezvoltării întemeiată pe agricultură și nu pe industrializare, pe rolul dominant al țăranimii în societate, într-un cuvânt, pe *democrația rurală* propusă de Stere pentru România în raport cu modelul realizat, după el, în Danemarca”.

În continuarea articolului voi vorbi despre unele aspecte ale programului populist sugerate de primul și ultimul sens al termenului și voi ține cont de ipotezele formulate în raport cu al doilea și al treilea sens al termenului fără a discuta aceste ipoteze din nou.

### III. Populismul

#### 1. Structura societății

Dacă toate partidele erau mai mult sau mai puțin de acord asupra mizei strategice - necesitatea de a crea și/sau de a spori clasele de mijloc printr-o reformă electorală și o reformă a

*Forme de modernitate* proprietății funciare, tactica, adică activitatea politică pe termen scurt a fiecărui partid era diferită: fiecare partid propunea propriile sale „filtre” pentru a lăsa să treacă masa poporului prin strunga îngustă a națiunii. Care era însă realitatea cotidiană a poporului? O putem reconstitui pornind de la statisticile epocii.

În 1901, 81, 2% ale unei populații de 6500.000 de suflete locuiau la țară”; 78% din populație era analfabetă. Pământul arabil era distribuit în felul următor”:

Tabelul nr. 1

Gen de proprietate	Suprafață în hectare	Proportie în procente	Număr de proprietari
<i>Proprietate mica, până la 10 hectare</i>	319 695	44, 66	1015 302
<i>Proprietate mijlocie</i>			j
10 - 15 hectare	695 953	8, 73	36 318 1
50 - 100 hectare	165 456	2, 08	j 2 381
100 - 500 hectare	785 719	9.86	2 608 1
<i>Proprietate mare peste 500 hectare</i>			1! 1
	3 001 473	37, 66	563

TOTAL	7 968 296	1 058 172
-------	--------------	--------------

Numărul fabricilor înregistrate în 1904 era de 471 cu un personal totalizând 37 635 angajați. Personalul căilor ferate era de 20 743 salariați în 1905 – 1906”. „Toți românii adulți care plătesc Statului un impozit, oricât de mic ar fi”, participau la alegerea membrilor Camerei deputaților și ai Senatului. Cei

### *Popiilism și burghezie*

1 100.000 de contribuabili erau distribuiți pe cele trei colegii în felul următor în Camera Deputaților”:

Tabelul nr. 2

Colegii	Condiții	Electorat	Locuri
Prima	Venit funciar, rural sau urban: Minimum F. 1 200 pe an	5 973 1.5%	4%
Al doilea	Studii primare; profesii liberale pensionari contribuție directă: minimum F. 20 pe an	34 472 3, 5%	38% *
Al treilea: vot direct	Venit funciar rural F. 300 – F. 1 200 preoți, profesori în țară	42 907 4%	Totalul celor două voturi 21%
Al treilea: vot indirect	Indiferenți care plătesc impozit 50	peste 1 100.000 90%	



	alegători aleg un delegat care votează direct		
--	--	--	--

Aceasta înseamnă că peste un milion de alegători (vot direct și vot indirect) la al treilea colegiu, adică 95% din electorat, votau pentru un număr de deputați egal cu jumătatea numărului de deputați din primul colegiu, aleși, aceștia, de 16.000 alegători, adică de 1, 5% din electorat! Numărul alegătorilor care puteau vota direct pentru toate colegiile reprezenta 9% din electorat, în vreme ce 91% din acesta vota indirect. În plus, electoratul era limitat la contribuabili, adică la 20% din întreaga populație a țării.

### *Forme de modernitate*

Cele două tabele nu fac aceeași decupare a populației, întrucât contribuabilii citadini nu sunt vizați în tabelul proprietății agrare. Este frapant să vezi aici 1.500 de familii posedând mai mult sau mai puțin aceeași suprafață de sol cultivabil cât peste un milion de mici proprietari. Aceste 1.500 de familii participau desigur la alegeri în primul colegiu: este evident că puterea era concentrată în mâinile unei foarte subțiri pături a populației: 1, 5% din contribuabili. Proprietatea mijlocie agricolă abia depășea 10% din solul cultivabil. Cei foarte bogați și cei foarte săraci își împărțeau aproape pe jumătate 90% din sol în ciuda enormei diferențe dintre numărul proprietarilor din fiecare categorie.

Ambele tabele arată același fenomen: concentrarea puterii în mâinile celor foarte bogați, o pătură de mijloc redusă și lipsa totală de putere pentru majoritatea zdrobitoare a populației. Pe cât pot să judec, mi se pare că cele două tabele nu oferă totuși același decupaj al zonei mediane a societății și tocmai neconcordanța lor mi se pare foarte semnificativă. Alegătorii celui de-al doilea colegiu, care nu posedau mari proprietăți agricole, se bucurau totuși de o anumită pondere politică; „profesiunile liberale” clasate aici desemnează categoria socială denumită de mine înalții demnitari. Burghezia rurală și

notabilii locali participă la votul direct la al treilea colegiu. Dacă este evident că la vârful societății puterea politică și puterea economică coincid în mâinile aceluiași persoane, oligarhia, se poate de asemenea spune, cred eu, că la nivelul social mediu, desemnat prin cel de-al doilea colegiu, participarea la viața politică și o anumită putere, derivată și secundară în raport cu cea a oligarhiei, nu coincid în mod necesar cu o participare activă la producția economică a țării. Pe lângă o burghezie urbană de afaceri, apare aici o burghezie a demnitarilor care se bucură de o anumită îndeustulare materială fără a avea de asemenea o putere economică reală. Dacă analizăm datele statistice privind compoziția socială a deputaților aleși, ponderea acestei clase îndeustulate devine și mai importantă decât printre alegători. După studiul statisticilor, Andrew János conchide că birocrația se modifică în compoziția ei net în favoarea „parveniților”, adică a unor persoane care nu aparțin aristocrației ci diferitelor păături burgheze:

*Populism și burghezie* între 1866 – 1888 ei constituie 23% din birocrație, în timp ce între 1895 – 1915 ei ocupă 51% din locurile în guvern și 59.5% din locurile în cele două Camere”. În fapt, preoții și învățătorii, micii și înalții funcționari publici, medicii și avocații de stat nu aveau dreptul, conform articolului 61 al Constituției”, de a fi aleși în Camera Deputaților; în schimb, profesorii din învățământul secundar și superior, avocații privați, ziariștii puteau într-adevăr face parte din Cameră. Aceasta înseamnă că alegătorii celui de-al treilea colegiu, aparținând țărănimii și burgheziei rurale, trebuiau să-și fixeze alegerea asupra unor deputați aparținând altor clase sociale: înalții demnitari, marea burghezie de afaceri și marii proprietari funciari. Pe deasupra, aceștia erau electori, și eligibili, la primul și la al doilea colegiu. Discriminarea politică a poporului (țărănimea, burghezia rurală, micii notabili) era, prin urmare, triplă: majoritatea zdrobitoare a poporului vota indirect, numărul deputaților pe care ea îi alegea reprezenta doar a cincea parte din Cameră și ea nu avea mijloacele de a-și alege propriii săi

reprezentanți în Parlament. Clasele bogate se bucurau, dimpotrivă, de o dublă discriminare pozitivă: reprezentații lor puteau fi aleși în toate colegiile, și ei ocupau un număr de locuri disproporționat în raport cu numărul redus de alegători.

Marii demnitari participau la aceleași privilegii ca și marea burghezie și marii proprietari, notabilii, din contră, se pomeneau refulați spre țărănime. În schimb, cariera birocratică era deschisă tuturor oamenilor educați. Un tânăr ieșit dintr-o familie săracă dar care reușea să-și termine studiile secundare și superioare intra în administrația locală, sporea numărul notabililor și uneori ajungea în rândurile de sus ale birocrăției guvernamentale, ale învățământului superior, ale presei. Este evident că o carieră administrativă, profesională, politică, științifică era mai rentabilă decât o carieră economică. Goana după slujbe în aceste domenii, atât de mult criticată la vremea aceea, n-ar trebui să ne mire. Ea este mai curând semnul unei *a doua puteri* în societate: pe lângă cea a oligarhiei în domeniile politic și economic, există cea a marilor demnitari în administrație, politică și cultură. Dacă privim în josul scării sociale, regăsim același dublu sistem: alături de burghezia locală, există micii notabili, care joacă un

*Forme de modernitate* anumit rol social, servesc drept releu tinerilor ambițioși sau tinerilor foarte dotați, dar care nu se bucură nici de belșugul material, nici de ponderea socială a marilor demnitari; un mod de-a spune că mediul social al notabililor dă naștere la dorințe frustrate, tristeți, ambiții economice și intelectuale, căutare de contraputeri și plictisul de moarte al provinciei. Producția ideologică a marilor demnitari și cea a micilor notabili va fi diferit colorată, în funcție de poziția lor în sistem.

Către sfârșitul secolului, marii demnitari pierd puterea politică, sau în orice caz puterea de decizie politică, în favoarea oligarhiei dar, în schimb, ea își apropie puterea culturală – O. Cazul „Junimii” arată, cred eu, apariția unui cultural vizavi de cel politic”; cele două

instituții interferează uneori, rămânând totuși diferite.

Notabilii joacă în sistem rolul unei articulații între ceea ce Gherea numea *starea de fapt* și *starea de drept*: țara reală și țara legală". Ei fac parte deopotrivă din ambele lumi. Notabilii trăiesc în lumea reală, alături de țărănime, dar ei scapă mizeriei și lipsei de drepturi civice ale acestora: ei sunt înzestrați cu drepturi de cetățean al țării legale, chiar dacă sunt lipsiți de putere reală.

## 2. Țărănimea și clasele de mijloc

Decupajul populist al termenului continuu „popor” este semnificativ. Stere și Ibrăileanu vorbesc de țărănime de fiecare dată când protestează contra mizeriei și lipsei ei de drepturi, dar ei se referă la țărănime în același timp cu clasele de mijloc și cu intelectualitatea, dacă propun un program de acțiune. Este un fel de a distinge punctul de plecare – izolarea, nediferențierea internă, pasivitatea poporului – de scopul ce trebuie atins: diferențiere internă, alianțe, acțiune comună. Enunțul despre starea prezentă este descriptiv, enunțul despre starea viitoare este normativ. În acest discurs, statutul țăranului bogat și al burghezului de la țară rămâne însă ambiguu: sunt ei o realitate prezentă sau o imagine viitoare? Obiectul vizat de Stere și de Ibrăileanu pare a fi mai curând subiectul unei deveniri: populistul îl ajută să

*Populism și burghezie* apară la suprafața masei prin reforme și prin însuși actul de limbaj: a-l numi înseamnă a-l constitui.

„Țăranul e incult, orizontul vieții sale e foarte mărginit, el nu știe nimic încă de luptele noastre sociale și politice, el n-are nicio idee despre sângele vărsat de eroii omenirii, de frământările cugetătorilor, de visurile poezilor noștri. Cu toate acestea, el, așa cum este, e un tip *armonios*, el ne poate servi ca o imagine, ca un *prototip* al unui „om perfect” al viitorului”.

Pericolul unei utopii rousseau-iste este conjurat de Stere, care declară că nu vrea să idealizeze țăranul. În citatul de mai sus, omul perfect nu are de altminteri relații cu luptele populiștilor, el există mai curând în stare

potențială, ne poate servi doar ca imagine viitoare; altfel spus, el constituie orizontul de așteptare morală și populistă. Altă dată, țăranul este proiectat de Stere în spațiul mitic al originilor: el este declarat „baza socială nediferențiată” a întregii societăți”. Stere critică atitudinea marxistortodoxă referitoare la țăran. Pentru Marx, Engels și Kautsky, țăranul, la fel ca meșteșugarul sau micul negustor, are o natură dublă: el este în același timp proprietar al mijloacelor de producție și muncitor. Dimpotrivă, proletarul, ca și patronul, este un termen univoc: sau muncitor, sau proprietar. Iată de ce țăranimea și mica burghezie sunt, conform Manifestului Partidului Comunist, conservatoare și chiar reacționare” și nu pot participa ca atare la lupta revoluționară a proletariatului. Pe de altă parte, ele vor urma un proces inevitabil de ruină economică la sfârșitul căruia, după Marx, vor fi proletarizate. Tocmai în acest moment, sau în această perspectivă, devine posibilă alianța cu proletariatul. Stere citează împotriva lui Marx observațiile și statisticile revizioniştilor germani, mai cu seamă cele ale lui Bernstein, după care, în Germania și în altă parte, mica proprietate agrară și clasele de mijloc în general nu erau câtuși de puțin amenințate de ruină, ci, dimpotrivă, prosperau. Eșecul previziunii marxiste pune, deci, către 1900 o problemă teoretică și o problemă practică: dacă dezvoltarea agriculturii nu urmează modelul teoretic marxist, înseamnă că acesta este valabil numai pentru industrie și trebuie găsit prin urmare un alt model pentru agricultură. În al doilea rând, socialiștii nu mai trebuie să respingă alianța cu clasele de mijloc, ci dimpotrivă, să le

*Forme de modernitate promoveze, de acum încolo”.* Stere se sprijină pe Bernstein împotriva lui Kautsky, ceea ce nu implică totuși acceptarea totală a argumentelor celui dintâi. Cei doi marxiști germani sunt de acord asupra statutului complex al țăranului, însă ei ajung la concluzii diferite. Pentru Stere, categoriile înseși „patron/salarariat” nu au priză asupra țăranului. Stere vede deci în țăran termenul neutru al sistemului:

„Țăranul nu este proletar, nu numai fiindcă este un adevărat *proprietar*, oricât de exploatat ar fi, dar și mai ales, fiindcă el nu este exploatat *necesar* în însuși *procesul* la care participă, ci din alte împrejurări.

Și nu este «*burghez*», fiindcă el, cu familia lui, singur reprezintă munca în procesul de producție, și nu exploatează pe nimene, dar *nu* reprezintă *numai* munca...

Orice diferențiere de această natură lipsește în mica gospodărie a țăranului; nu este măcar exact să spunem că aici munca, capitalul și pământul sunt întrunite în aceleași mâini, fiindcă în procesul de producție al acestei gospodării mici *nu s-a născut încă* diferențierea însăși a elementelor producției, ca în gospodăria capitalistă. Și nediferențierea aceasta reprezintă, cum voi arăta îndată, o *formațiune socială* cu totul alta, după *natura ei*, decât în societatea industrială. (Bineînțeles, vorbesc aici numai despre tipul *curat* al gospodăriei țărănești.)” (Sublinierea îi aparține lui Stere.)”.

Dacă țăranul, continuă Stere, ar putea căpăta beneficiul real al produselor sale, dacă societatea i-ar recunoaște drepturile și s-ar strădui să i le garanteze, țăranul ar putea trăi cu desăvârșire bine; dacă proletarul are nevoie de o revoluție în sistemul de producție pentru a trăi, țăranul nu are nevoie de ea. Concluzia practică era un program de reforme economice și sociale pentru a consolida mica proprietate. Se știe că Gherea a respins această teorie, susținând în 1910 că agricultura românească era deja în faza capitalistă”. El ar fi putut spune că tipul *pur* al micii proprietăți țărănești considerate de Stere nu mai exista, ea era deja *impura*, ea era deja integrată în circuitul capitalist.

Aspectul economic al disputei mă interesează aici mai puțin decât aspectul teoretic. Stere susținea așadar, pe drept sau pe nedrept, că țăranimea urma un mod de viață și de producție

*Populisin și burghezie* nediferențiat, pentru care categoriile economiei capitaliste nu erau pertinente. Dacă era aici un rest populist „à la russe”, el nu funcționa la

nivel sociologic, așa cum a crezut-o, pe nedrept, Gherea"; Stere n-a vorbit niciodată de o proprietate colectivă asupra pământului, nici de o comună sătească în sensul lui rusesc. Reziduul populist rusesc funcționa mai degrabă la nivelul unui mit al originilor: țărănimea se afla aproape de un spațiu originar nediferențiat și tocmai grație diferențierii sale progresive s-a constituit societatea modernă. Mi se pare că exact această problemă a diferențierii, puțin observată până acum, definește poziția lui Stere și originalitatea sa. Diferențierea în cazul țăranului român nu înseamnă trecerea de la proprietatea colectivă la proprietatea individuală, ca în Rusia", nici trecerea de la o mică proprietate necapitalistă la o mică proprietate capitalistă (așa cum trebuia să se întâmple după Gherea, în proprietatea *neoiobăgistă* românească). Diferențierea nu implică o schimbare a statutului economic al țărănimii, ci o diviziune a continuului, o spațiere a unităților distincte, o naștere a anumitor unități mai puternice decât altele; substanța (proprietatea individuală) rămâne aceeași, diferențierea operează la nivelul formei. *Fruntașii satului* sunt țăranii mai bogați: „Ridicați puțin deasupra mulțimii printr-o împrejurare fericită sau alta, într-o situație materială mai prosperă, cu multă autoritate în mijlocul consătenilor... pe acești frunțași îi demoralizează înjosirea în fața acestui «parlamentarism» în care nu se găsește loc pentru ei... îi exasperează lipsa de viață cetățenească la sate, nesiguranța izvorâtă din disprețul legilor și abuzurilor administrative; îi înăbușă mai ales neputința oricărei expansiuni și înălțări în acest regim care nu suferă stări intermediare între gloata robită și o mână de potentăți ai oligarhiei privilegiate/" 1 Intelectualii satului, învățătorii și preoții, precum și mica burghezie urbană se află în aceeași situație. Toate aceste clase sunt *pozitive*, fiindcă ele trăiesc din propria lor muncă". Ele au toate interesul să muncească la progresul economic și politic al țărănimii, întrucât marea majoritate a indivizilor aparținând acestei clase „s-au ridicat din chiar acest mediu țărănesc”.

## *Forme de modernitate*

Conceptul de popor are pentru Stere trei accepțiuni:

- 1. Etnică.
- 2. Clasele sociale pozitive (această accepțiune se schimbă în cursul istoriei: marea burghezie franceză era pozitivă în secolul XVIII, ea nu mai este la 1848).
- 3. *Clasele muncitoare*, toți cei care trăiesc din munca lor manuală sau intelectuală. Acest din urmă sens este cel fundamental pentru populist.

Este evident că această decupare în categorii a termenului „popor” se face conform criteriului de muncă (productivă) - pe de o parte, muncitorii (acceptați), pe de altă parte, oligarhia, rentierii (respinși) - apoi după tipul de muncă pe care fiecare o prestează - țărani, meșteșugarii, mica burghezie urbană, intelectualii - și, în sfârșit, conform unei diferențieri interne, care dă naștere burgheziei rurale. Clasa de mijloc trebuie să ajute țăranimea în ciuda poziției sale dominante la sat: „Pretutindeni, democrația s-a născut ca rezultat al *colaborării*, în lupta politică a *claselor mijlocii* (intelectualii în frunte) cu *masele muncitoare*”. „Această colaborare s-a materializat în câteva reforme: Băncile populare, 1903, Obștiile sătești, 1904. Acestea din urmă erau cooperative ale micilor proprietari și nu comune după modelul rusesc; ele au avut rezultatul, după Eidelberg, de a consolida burghezia rurală și de a crea o a doua putere în sat în raport cu puterea tradițională a boierului și a primarului”.

Într-o țară subdezvoltată ca România, progresul poate fi realizat doar prin consolidarea clasei de mijloc. Stere îl citează pe Ion Brătianu, care ceruse, și el, crearea unei a treia stări puternice”. Trebuia așadar „naționalizat” acest spațiu social de mijloc preluat de străini, mai cu seamă de evrei: nu prin represiune, ci prin măsuri ale Statului care să încurajeze emigrarea evreilor. Noua clasă de mijloc trebuia să fie la fel de sânguincioasă, serioasă, muncitoare ca cea a evreilor. Stere făcea, de asemenea, deosebire între sistemul normelor, adică virtuțile burgheze, și elementul etnic care le încarna. Cultul muncii



nu este o virtute evreiască, ci o virtute burgheză. Este frapant să constăți astfel convergența lui Stere cu Brătianu, dar și cu Carp. care îi sfătuiseră și el pe români: munciți la fel de bine ca evreii și veți putea lua locul lor". După Stere, clasa de mijloc nu avea

*Populism și burghezie* drept primă funcție crearea de bogății, ci funcția de comunicare socială: „O vecinică transfuziune între diferite straturi sociale, un fel de continuă endosmoză socială” 8. Cultura, literatura, română nu putea exista fără o asemenea clasă de mijloc, întrucât nici clasele de sus, nici țărănimea de jos nu se interesează de literatură și nu pot asigura existența unei piețe literare”. Democrația rurală este tipul de societate propusă de populiști și „formula progresului” acestei societăți este următoarea: „o țărănime liberă și stăpână pe pământul ei; dezvoltarea meseriilor și a industriei mici cu ajutorul unei intense mișcări cooperative la sate și în orașe; monopolizarea de către stat, în principiu, a industriei mari”.

Este evident că burghezia rurală și urbană ca și micii funcționari joacă rolul principal în sistemul lui Stere. Ele apar prin diferențierea internă a țărănimii și nu pentru a o exploata la rândul lor ci, dimpotrivă, pentru a o ajuta. Aceasta este datoria, dar și interesul lor. Socialiștii privesc un asemenea ajutor ca fiind utopic: chiaburul va trebui în mod necesar să-și lucreze pământul împreună cu țăranii săraci în cadrul sistemului capitalist, drept care conflictul de interese va fi inevitabil.

Mă întreb, totuși, dacă populiștii erau atât de naivi pe cât se crede. Conceptul de ajutor, de colaborare, al fruntașilor și al intelectualilor asupra masei din care au provenit, nu este deloc elaborat la populiști și ne putem întreba dacă el a fost un element de doctrină sau mai curând unul de retorică. În fond, Stere constată diferențierea mai mult sau mai puțin spontană („fericite împrejurări”) în mijlocul țărănimii și cere apoi, prin reformele sale, lărgirea sistematică a acestei diferențieri și consolidarea păturii diferențiate. Creditele revin în

definitiv acesteia din urmă. Masa țărănească va primi pământ și drept de vot, desigur, dar utilizarea acestora va mări averea cutărui țăran, îl va face în același timp să scape de masă, să devină un *fruntaș*, să treacă pragul „țării legale” și să participe la jocul de-a cetățeanul. Programul nu urmărește, în ciuda declarațiilor, transformarea întregului popor în națiune, ci integrarea controlată a numai unor țărani în națiune. Diviziunea unui continuu, „poporul”. În unități distincte se continuă prin modelarea acestor unități conform codului virtuților burgheze și prin integrare

*Forme de modernitate* acestor unități în edificiul național. Acest program este constituit de notabili în beneficiul lor și în cel al partenerului lor, burghezia rurală și urbană. *Vorbind de țăranime, notabilii se referă de fapt la ei înșiși*. Ei se detașează prin cuvânt de masa tăcută a acesteia și obțin tocmai prin discurs un loc în sistemul națiunii. Acest discurs reconstruiește lumea socială românească în jurul unui vid central pentru a convinge clasele de sus că ei, notabilii, sunt cei care trebuie să umple golul și că un asemenea sistem cu trei nivele funcționează mai bine decât sistemul actual sfâșiat între doi termeni ireconciliabili și necomunicanți. Discursul populist creează starea a treia pornind de la starea a cincea (termenul îi aparține lui Ibrăileanu”) și încearcă să convingă prima și a doua stare că este în folosul lor să accepte termenul mediu. Discursul populist creează lumea burgheză română înfruntând indiferența și ostilitatea, sau incomprehensiunea, atât a claselor de sus, cât și a țăranimii.

Acest loc dublu și nesigur de unde vorbea populistul este definit de Ibrăileanu precum urmează:

Promotorii poporanismului n-au fost țăranii (sau «micii burghezi rurali», cum le place hiperurbanilor să boteze pe țărani). Poporanismul n-a fost un sentiment de clasă, ci un sentiment generos pentru *altă clasă*” (Sublinierea îi aparține lui Ibrăileanu, S.A.)

Ceea ce a fost numit statul major al poporanismului a

fost constituit de câțiva burghezi din oraș și câțiva proprietari funciari și de o minoritate de intelectuali ieșiți din clasele de jos, dar care deveniseră și ei între timp burghezi”.

### 3. Societate și națiune

Trebuie să menționăm aici identificarea pasionată a populiștilor cu statul național. În scrisorile sale deschise către Gherea”, G. Ibrăileanu își amintește ce efect a produs asupra tinerilor socialiști din Iași sosirea lui Stere în 1892: el i-a trezit din mentalitatea internaționalistă și i-a făcut să înțeleagă datoria lor față de România. Același soi de deșteptare cunoaște în romanul lui Stere *în preajma revoluției* personajul său autobiografic Răutu: angajat în mișcarea revoluționară rusă. el

*Populism și burghezie* înțelege, treptat, distanța care îl desparte nu numai de absolutismul țarist, ci și de Rusia în general:

„Suntem fii ai unei națiuni occidentale, înecate în întunericul și haosul orientului. Pentru noi, mai mult ca pentru oricare alt neam, prăbușirea țarismului este însăși condițiunea noastră de viață. Un român, revoluționar ori nu, trebuie să fie dușman de moarte al țarismului. Statul român, indiferent de ideile oamenilor lui conducători, apare în cadrul istoriei mondiale ca un factor revoluționar al cărui interes vital îl duce la luptă împotriva absolutismului moscovit”.

Răutu admiră frumusețea taigalei, dar descrie mereu plin de oroare moravurile barbare, primitivitatea țăranilor siberieni și se simte ușurat în momentul întoarcerii din exil în Basarabia. Răutu (adică Stere) nu se deosebește mult, în aceasta, de Gherea, care își amintește cu emoție de figura lui Betty K. și a altor revoluționari ruși, dar are oroare de primitivismul țăranilor (Gherea este, de exemplu, șocat, ca și Stere, de felul în care țăranii ruși își snopesc în băți soțiile).

În ceea ce-i privește pe români, Stere le amintește în mai multe rânduri că ei trăiesc împărțiți între patru state”. Statul național trebuie să fi idealul lor al tuturor, Acesta

este de altfel motivul pentru care populiștii apără Statul în fața revoltei țărănești din 1907 în ciuda dureroaselor lor probleme de conștiință. Ibrăileanu recunoaște deschis în scrisoarea sa către Gherea:

„Dumneata să fi fost în locul domnului Brătianu *ce ai făcut?* Ai fi lăsat să vină țăranii în orașe și să distrugă bruma de civilizație câtă o avem? Ai fi lăsat să se întindă răscoala în toate satele țării? Ai fi stat cu mâinile încucișate, așteptând să vină armatele străine ca să reprime răscoala și să pună cruce neatârării noastre?” (sublinierea îi aparține lui Ibrăileanu, S.A.).”

Este important să subliniem că socialiștii s-au distanțat ei înșiși de revolta țărănească. Legalismul a fost alegerea lor permanentă, în ciuda unor discuții în acest sens între Nădejde și Miile (la început mai radical)”. Gherea n-a îndemnat niciodată pe nimeni la acțiuni revoluționare. În timpul revoluției din 1888 ca și în 1907. socialiștii s-au apărat împotriva acuzațiilor partidelor guvernamentale, conservator sau liberal, de a fi trimis instigatori la țară”. Spre deosebire de populiști. socialiștii nu au

*Forme de modernitate* apărat în 1907 Statul în sine. Gherea, ca și Racovski, au subliniat întotdeauna, ca niște buni marxiști ce erau, caracterul represiv al Statului”, dar au lansat apeluri către țăranime pentru a renunța la revoltă. Întrucât ei nu puteau în momentul acela numi principiile marxiste conform cărora o adevărată revoluție trebuia să fie făcută de proletariat și nu de țăranii „reacționari”, socialiștii au invocat motive de ordin tactic. Racovski scrie:

„Revoltele țărănești nu profită decât boierilor. După ele, țăranii vor deveni încă și mai slabi și mai deznădăjduiți. De aceea, noi ne adresăm direct vouă, țăranilor, spunându-vă: Fraților! Nu prin măceluri și devastări veți ajunge la un rezultat trainic și bun, ci smulgând puterea politică din mâinile boierilor, ciocoilor și arendașilor”.

Marea Spaimă a unificat, așadar, în 1907 nu numai

partidele oligarhiei, ci și întreaga clasă politică, care era într-adevăr convinsă de primejdia de a vedea prăbușindu-se Statul național construit și apărut cu atâta pasiune încă din 1859. Această voință a 9% din populație de a rezista asaltului dat de 91% mi se pare mai semnificativă decât strigătele indignate lansate mai apoi de către toți politicienii. Discursul oficial constituit după 1881 în jurul Statului național și al Regelui triumfă asupra discursului populist”.

În sfârșit, aceeași apărare a Statului național are loc pe planul politicii externe. Este impresionant să-i vezi pe populiști și pe socialiști făcând front comun contra Rusiei țariste și având aceleași opțiuni în politica internațională ca Brătianu și Carp, adică alegerea Triplei Alianțe ca singura forță capabilă să apere România împotriva vecinului său de la răsărit”. De altfel nici socialiștii occidentali, pe urmele lui Marx, nu au avut niciodată simpatie pentru Rusia și se cunoaște atitudinea antibolșevică a lui Kautsky”. Sentimentele lui Stere și ale lui Gherea sunt lesne de înțeles, dar Racovski însuși, care se declarase de acord cu apărarea principiului național de către Jaurès, Vaillant și Bebel la Congresul de la Stuttgart (1907)”, scria în 1915, deci cu un an înainte de congresul din Zimmerwald, la care avea să subscrie cu entuziasm, următorul avertisment:

„Recunoaștem – și aceasta cu atât mai mult cu cât noi singuri am denunțat-o la congresele socialiste internaționale – politica

*Populisin și burghezie* cuceritoare a Austriei în Balcani, nu ne îndoim că asemenea planuri poate să nutrească și Germania față de Belgia. Cine poate tăgădui însă că un asemenea pericol există din partea Rusiei pentru România și Bulgaria, care se găsesc în calea ei spre strâmtori? De ce atunci se caută a se impune proletariatului din aceste țări o colaborare, atât de antisocialistă ca și antinațională, cu absolutismul rusesc și burghezia lor, sub pretextul de a se servi interesul socialismului din țările în război?”

#### IV. Socialismul

Am menționat deja de mai multe ori o anumită apropiere a pozițiilor populiștilor și socialiștilor. Ar trebui studiat în amănunțime acest proces, dar nu pot să amintesc aici decât câteva puncte ale dezbaterii.

În articolul său din 1885 - 1886 *Ce vor socialiștii români?* Gherea ceruse ca marile proprietăți funciare de stat să fie trecute în proprietatea comunelor rurale și ca mar le proprietăți private să fie răscumpărate de comune cu ajutorul financiar al Statului; creditele necesare trebuiau să fie puse la dispoziția comunelor". Influența populistă rusă este aici evidentă. Gherea nu vorbește de țărani individuali, căci partenerul Statului și al boierilor este, după el, satul întreg, văzut ca o *comună* nediferențiată". Gherea va recunoaște în 1907 că acest punct de vedere era naiv". În 1890 și 1895. Gherea apără deosebirea dintre progresul social pe termen lung - socializarea întregii proprietăți funciare - și progresul pe termen scurt; împrumutarea cu pământ a țăranilor individuali". Programul oficial al partidului social-democrat din 1893 cere arendarea pământului țăranilor individuali". Interesul socialiștilor pentru țărani rămâne de acum înainte permanent: crearea și consolidarea micii proprietăți țărănești este considerată ca esențială pentru țările subdezvoltate. Acest punct de vedere va fi reprezentat de delegația română la congresul internațional de la Zürich (1893). Același punct de vedere era adoptat la congresul socialiștilor francezi de la Nantes (1892). dar el va fi criticat de Engels în 1894". Revizioniștii Vollmar și

#### *Forme de modernitate*

Bernstein, dimpotrivă, vor fi convinși de necesitatea de a apăra mica proprietate țărănească din Occident.

În România, această problemă este importantă nu numai pentru relațiile socialiștilor cu țăranii, ci de asemenea pentru relațiile lor cu alte partide politice. Ibrăileanu se pronunță în timpul fazei sale marxiste contra unei eventuale alianțe cu radicalii lui Panu, fiindcă ei nu se gândesc la socializarea finală a pământului, ci doar la

reforme pe termen scurt". Altfel spus, socialiștii înțeleg faptul că se petrecuse o apropiere între programul lor „minimal” și programul altor partide de centru-stânga, dar ei înțeleg să-și păstreze identitatea socialistă intactă grație programului lor „maximal”, absent la ceilalți. Opțiunea în fața căreia se aflau socialiștii români, între obiectivul imediat și obiectivul pe termen lung în politica agrară, este în fond aceeași ca cea în fața căreia se aflau socialiștii occidentali în ceea ce privește atitudinea de urmat față de proletariat, clasele de mijloc și, în general, jocul politic parlamentar. Trebuie oare luptat pentru reformele actuale și intrat în jocul politic „burghez”, cu riscul de a pierde identitatea sa „revoluționară”, sau trebuie respinsă această ispită și păstrată puritatea revoluționară, cu riscul de a pierde influența asupra muncitorilor în același moment?

Mi se pare că tocmai în raport cu această dilemă trebuie interpretată „trădarea generoșilor” români în 1899. Ei sunt revizionisții partidului. Ei se identifică atât de bine cu programul minimal încât pun în cauză programul maximal ca utopic, neagă, prin urmare, justificarea partidului socialist și hotărâsc că ei pot realiza mai bine partea programului minimal privind țăranimea în cadrul unui partid mai puternic, partidul liberal. Incertitudinea lui Gherea în 1899, explicată de Ornea prin motive personale”, mi se pare mai curând incertitudinea unui spirit onest care nu găsește o soluție teoretică problemelor partidului său. El va păstra o poziție centristă asemenea lui Kautsky”, dar va pleda, și el, în *Neoiobăgia* (1910), pentru consolidarea micii proprietăți țărănești. Făcând aceasta, el critică reformele populiste și minimalizează interesul țăranilor pentru băncile rurale și credite ca și posibilitatea de a răscumpăra marile proprietăți. El recunoaște numai faptul pozitiv că aceste reforme au determinat țăranii să conștientizeze situația lor și puterea lor socială7: >. În

*Populism și burghezie* rest, Gherea cere desființarea regimului neoiobag - regimul dublu, feudal și capitalist al

regulamentelor agrare - și transformarea integral capitalistă a agriculturii române. Altfel spus, Gherea ia atât de bine partea micii proprietăți țărănești încât consideră insuficiente reformele populiste. L-am putea considera, conform termenilor ruși pe care îi voi discuta puțin mai departe, drept un populist maximalist, mai aproape de liberali, decât de marxiști (revoluția socialistă devine un pur orizont de așteptare nespecificată) și de populiștii minimaliști, precum Stere.

Racovski, dimpotrivă, este mai polemic față de revizioniști decât Gherea". El acceptă distincția dintre programul maximal și programul minimal al socialiștilor, rămânând în același timp membru al partidului, spre deosebire de „generoși”, și apărând realitatea concretă a luptei socialiste pentru muncitorii români. În ceea ce privește țăranul român, el scrie în 1907 că acesta se află acum în aceeași situație ca și țăranul francez în 1789; el trebuie să treacă de la regimul feudal la regimul burghez". Cu atât mai bine pentru țăran, dacă această trecere are loc rapid, chiar cu prețul unor suferințe imediate, căci el se va apropia astfel mai repede de viitorul său socialist. Între timp, trebuie luptat pentru consolidarea micii sale proprietăți. În agricultură, continuă Racovski aproape cu aceleași cuvinte ca Stere, nu este necesară nicio revoluție, așa cum este necesar în industrie; țăranul este deja proprietar al mijloacelor sale de producție". Partidul socialist democrat trebuie, deci. să reprezinte pe proletari, dar și clasele de mijloc și pe țărani".

Altfel spus, socialiștii care rămân în partid nu au o atitudine atât de diferită, în ceea ce privește problemele agrare, de cea a socialiștilor care au părăsit partidul pentru a deveni populiști. Primii resping marxismul, cei din urmă îl acceptă, dar cu modificări ce merg în direcția revizionismului general din acea vreme. Socialiștii resping programul concret al reformelor populiste dar nu și obiectivele lor. Și unii și alții înscriu ca priorități politice în program consolidarea micii proprietăți țărănești și alianța cu clasele de mijloc „muncitoare”. Polemicile epocii ascund



cu greu faptul fundamental al politicii românești de la începutul secolului XX: toate partidele țin cont de ponderea

*Forme de modernitate* crescândă a clasei de mijloc, de interesele acesteia și de importanța acestui nou electorat. Socialiștii, ca și populiștii, s-au integrat perfect în sistemul socio-politic burghez. Racovski, spiritul cel mai radical al timpului său, o știa mai bine ca oricine: Stere nu putea fi comparat cu populiștii ruși fiindcă el renunțase la idealul lor revoluționar". De fapt, singurele partide politice române care aveau, teoretic, un potențial revoluționar, populiștii și socialiștii, au renunțat la principiile revoluționare către 1900 sub dubla presiune a revizionismului internațional și a micii burghezii române. Radicalismul de stânga dispare în România la începutul secolului XX, pesemne pentru totdeauna. Un nou personaj, pe care populiștii și socialiștii l-au creat ei înșiși, ia locul radicalului și le impune acestor partide propriul său chip: *micul burghez*. Racovski, ca și unul din fiii lui Gherea, va pleca mai târziu în Rusia sovietică pentru a scăpa de puterea acestuia și a regăsi puritatea idealului lor. Ei își vor găsi aici doar moartea, uciși de Stal în".

De unde se vede că rigoarea revoluționară este prost plătită.

#### V. Poporanism român și populism rus

Termenul „poporanism” se pretează la confuzie fiindcă el este un decalc din cuvântul rusesc. Am putea fi, de aceea, înclinați să vedem o echivalență semantică, chiar o identitate de program, acolo unde nu este decât similaritate lexicală. Câteva precizări istorice se impun.

Gherea fuge din Rusia în 1875 temându-se de arestare în urma unor acțiuni *narodniciste* de a merge în popor\* (1873 - 1875). Atât formația sa *narodnicistă*, cât și influența lui Bakunin sunt vizibile în câteva articole din tinerețe, după care, Gherea alege marxismul. El urma astfel o anumită evoluție a Rusiei înseși.

La sfârșitul anilor 1870, industrializarea și liberalismul câștigă teren în Rusia. Țarul Alexandru al II-

lea acceptă gruparea *Zemstvelor* provinciale și îl însărcinează pe generalul Boris Melikov să elaboreze proiecte de reformă. Mihailovski, unul din vechii populiști, este gata să creadă în posibilitățile democra-*Populism și burghezie* tizării legale”. Asasinarea țarului în 1881 repune totul în discuție. Teroarea lovește violent toate mișcările liberale și protestatare. Astfel ia sfârșit populismul rus tradițional, așa cum a fost el din vremea lui Herzen și din anii 1850: o mișcare revoluționară, conspirativă, chiar teroristă, opera unor grupuri izolate care încercau să învingă absolutismul țarist, să salveze țărănimea și să dezvolte o cale rusească spre socialism pornind de la comunele rurale (*obșcina*) și de la cooperativele artizanale (*artei*)”. Asemenea acțiuni sunt în pierdere de viteză după 1881. Mihailovski vorbește acum de vârsta ului (absența poporului) și de *malie de la* (acțiuni mici)”. Economia cunoaște, în schimb, un mare avânt. Căile ferate, industria se dezvoltă rapid, capital străin vine de peste tot, ministrul de Witte introduce o politică economică liberală, proletariatul atinge în 1897 cifra de două milioane”. Viața la țară se schimbă foarte repede. Spre sfârșitul secolului, proprietatea solului cultivabil era repartizată după cum urmează: 38, 5%: mari domenii, 34, 5%: comune rurale, 23, 1%: mici proprietăți țărănești individuale, 4, 1%: biserici, asociații diverse<sup>8</sup> e. Proprietatea țărănească era mai bine reprezentată în Rusia decât în România, dar viața țăranului era mai mult sau mai puțin aceeași în ambele țări. Economisti și scriitori precum Engelhardt, Uspenski, Zlatovratski constată în anii 1870 și 1880 sfârșitul *m/7*-ului”. În anii 1880 și 1890 discuția privind dezvoltarea Rusiei nu mai are, prin urmare, ca obiect supraviețuirea comunei, ci industrializarea și mica proprietate sătească. Plehanov și Lenin își înmulțesc atacurile contra populismului și apără teza marxistă ortodoxă conform căreia dezagregarea *obșcinei* în chiaburi bogați și țărani săraci, proletarizarea acestora din urmă, industrializarea și dezvoltarea capitalismului constituie calea normală, obiectivă, a progresului în Rusia și vor duce în cele din

urmă la socialism". Mihailovski le opune argumente morale: el nu acceptă sacrificiul individului astăzi ca vagă condiție a unei fericiri viitoare". Nikolai-On și Voronțov le opun, în schimb, argumente economice: construirea căilor ferate îi ajută pe marii exportatori de cereale și nu industrializarea, iar piața internă nu se dezvoltă din cauza sărăciei țăranilor și a prețurilor foarte ridicate a produselor industriale rusești". În ce privește soluțiile, acești noi populiști

*Forme de modernitate* sunt fie minimal iști (Voronțov), fie maximaliști (Nikolai-On).

Primii pun accent pe agricultură și vor să creeze piața internă prin consolidarea micilor proprietăți rurale, prin bănci rurale, credite, gospodării experimentale, cooperative. Maximaliștii cer, în schimb, măsuri concrete de socializare a agriculturii și a industriei, fără a accepta și industrializarea cu orice preț, conform planului lui Plehanov". Deși criticau populismul, marxiștii „legali” se îndepărtau și ei de Plehanov. La începutul anilor 1890, Struve, de exemplu, cerea desființarea *obșcinei* pentru a transforma Rusia „dintr-o țară capitalistă săracă într-o țară capitalistă bogată” și îl critica pe pesimistul Voronțov, în ceea ce privește posibilitatea existenței pieții interne, cu cuvintele următoare:

„El a ignorat existența celei de-a «treia clase» – funcționarii publici, consumatorii profesionali și rurali – care vor cumpăra de

la piață mărfurile pe care clasa muncitoare urbană nu le va putea plăti”<sup>93</sup>.

Tugan Baranovski susține că industria poate crea propria sa piață internă; el va fi aspru criticat de Roza Luxemburg, dar...

apărat de Lenin". Struve participă la redactarea programului marxist (ortodox) al primului congres social-democrat rus

(1898), dar el evoluează mai apoi rapid spre poziții revizioniste:

Marx, zice el, a pus prea mult accentul pe sistemul

proprietății și a ignorat sistemul legal prin care muncitorii, și socialiștii, pot corecta, chiar neutraliza, injustițiile celui dintâi”. Bulgakov, în sfârșit, critică în 1899 *Die Agrarfrage* a lui Kautsky și susține teza dezvoltării separate a industriei și agriculturii, aceasta din urmă pe baza micii proprietăți pe care un bun socialist are datoria s-o protejeze<sup>9</sup> e.

Discuțiile economice și politice în Rusia anilor 1890 erau, deci, foarte diferite de cele care avuseseră loc câteva decenii mai înainte, în epoca populismului „clasic”. Anii de formare ai lui

Stere în timpul exilului său interior (1886 - 1892)” coincid cu epuizarea *narodnicismului* și dezvoltarea marxismului. Stere a urmărit fără îndoială din România, unde el ajunge în 1892, continuarea discuțiilor în Rusia. El îi citează adesea în articolele sale pe Nikolai-On și Tugan Baranovski alături de economiști

*Populism și burghezie* germani și socialiști occidentali. Prietenii săi din Iași au profitat de cunoștințele sale. Ibrăileanu, de exemplu, reprezenta o opoziție marxistă destul de dogmatică la revista *Munca* în 1890 - 1893”, dar evoluează spre poziții mai nuanțate la *Evenimentul* (1894) și *Lumea nouă* (1895), părăsește partidul socialist în 1899, îl urmează pe Stere în partidul liberal și devine la *Viața Românească* (1906) al doilea ideolog al poporanismului.

Nu este, deci, vorba de a asimila poporanismul, sau socialismul, român populismului rus *narodnicist*. Dimpotrivă, un evident paralelism se conturează între dezbaterile române și cele ruse în jurul anului 1900. Motivele sunt ușor de ghicit: industrializarea întârziată, mizeria țăranilor, dificultățile pieții interne, marginalitatea în raport cu capitalismul occidental. Nu există comune rurale în România de tip și mica proprietate țărănească este mai puțin dezvoltată; „țara legală” în România este perfect democratică, în timp ce Rusia, în ciuda unei anumite liberalizări, rămâne o țară absolutistă; în fine, proletariatul român este mai puțin dezvoltat decât cel din

Rusia.

Specificitatea română impune anumite opțiuni în dezbateri. Caracterul constituțional al țării face superflue acțiunile teroriste în România: iată de ce socialiștii subliniază legalismul lor și dezaprobă revoltele țărănești. Absența *obșcinei* și raritatea micii proprietăți țărănești, pe de o parte, și numărul redus al muncitorilor, pe de altă parte, îi conving pe poporaniști că numai consolidarea micii proprietăți este o alternativă reală la industrializare.

Dilema „industrializare rapidă și proletarizare a țăranilor” *versus* „industrializare limitată și consolidare a micii proprietăți” devine astfel dilema comună a intelectualității în cele două țări. Împărțirea opiniilor vedește un paralelism impresionant. Liberalii de dreapta, anumite grupuri conservatoare (în România), populiștii maximaliști și socialiștii ortodocși (în Rusia) aleg *primul* termen al dilemei: opiniile lor coincid în ceea ce privește scopul imediat – industrializare rapidă cu orice preț – dar diferă în ce privește scopul îndepărtat – capitalism sau socialism. Orlov-Davâdov, de Witte și Brătianu sunt la fel de apropiați unul de altul precum sunt Plehanov, Lenin. Gherea (parțial) și Racovski: este uimitor să-l vezi pe Racovski susținând fără

*Forme de modernitate* ezitare principiul liberal „laissez-faire” în România”. Dimpotrivă, liberalii moderați, conservatorii moderați (în România), populiștii minimaliști și socialiștii legali sau revizionisti (în Rusia) apără *al doilea* termen al dilemei: anumiți liberali ruși, Haret, Take Ionescu, Voronțov, Struve, Bulgakov, Stere, Ibrăileanu, „generoșii” și într-un sens Gherea în se regăsesc pe aceleași poziții, luptând în același timp contra oligarhiei și a marxismului revoluționar. Aceste două grupuri sprijină, în ambele țări, aceiași aliați: clasele de mijloc rurale și urbane, notabilii locali în birocratie și în profesiunile liberale. Reformele agrare sunt propuse în ambele țări pentru a asigura stabilitatea socială, piața internă economică și culturală, unitatea națională. În cazul rus ele trebuie să protejeze țăranimea împotriva proletarizării

deja începute, în cazul român, ele trebuie să împiedice proletarizarea și deopotrivă pericolul revoluției, așa cum o recunoaște deschis Ibrăileanu „°.

## VI. Concluzii

Populismul român în sensul larg al cuvântului și mai cu seamă populismul în sensul îngust al cuvântului, poporanismul de la *Viața Românească*, trebuie, deci, studiate, nu în raport cu populismul rus al anilor 1850 – 1870, ci în raport cu mișcarea legalistă, revizionistă, care domină către 1900 neopopulismul rus la fel ca și social-democrația rusă, franceză și germană. Părinții spirituali ai lui Stere nu sunt Herzen și Bakunin, ci Struve și Bernstein. Populismul român nu caută o a treia cale spre socialism care să poată ocoli capitalismul, el caută mai curând, ca și mișcările analoage europene, modalitățile de control al dezvoltării capitaliste: e vorba de a „umaniza” această dezvoltare, de a o întoarce „spre popor”. Nu este vorba de a căuta o alternativă la capitalism, ci de a salva societatea burgheză, amenințată de antagonismul ireductibil dintre capital și muncă, de revoluția propovăduită de Marx drept concluzie logică. Populismul înțelege ceea ce Marx nu a văzut la timpul său: dezvoltarea unei *a treia clase* ca o nouă problemă și ca alternativă a soluției marxiste. Diferența – importantă – constă în

*Populism și burghezie* faptul că populismul țărilor subdezvoltate vrea să construiască această alternativă pornind de la agricultură și de la viața rurală, în timp ce revizionismul țărilor dezvoltate vrea s-o facă pornind de la industrie și de la viața urbană. Dacă gândirea și acțiunea liberalilor și a socialiștilor ortodocși este dominată de categorii *binare*, conflictuale, gândirea și acțiunea populiștilor și a revizioniştilor este dominată de categorii *ternare*, în care termenul mediu mediatizează și împacă termenii conflictului. Avântul claselor de mijloc în societate coincide cu succesul reformismului și pragmatismului în mișcările politice, la origine, revoluționare. Această tendință a reușit să impună reforme în România după primul război mondial și să schimbe absurda construcție

socială pe care această țară a moștenit-o de la secolul XIX. Pragmatismul său și moderația sa au poate încă ceva de spus cititorului de azi obosit de extremismele ulterioare din Europa

#### NOTE

1. Z. Ornea: *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, București. Ed. Cartea Românească, 1982; Z. Ornea: *Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea*, București. Ed. Cartea Românească. 1983.

2. E. Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane* (ediție nouă). București, Ed. Minerva, 1973; G. Călinescu: *Istoria literaturii române* (ediție nouă). București. Ed. Minerva, 1982.

3. D. Chirot: *Social Change în a Peripheral Society*, New York, Academic Press, 1976; K. Jowitt (ed.): *Social Change în România (1860 - 1940)*, Berkeley. University of California Press, Institute of International Studies, 1980. *Paysans et Nations d'Europe centrale et balkanique*, Paris, Maisonneuve et Larose. 1985.

4. Z. Ornea: *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, ed. cit., p. 290 - 304.

5. Șt. Zeletin: *Burghezia română. Originea și rolul ei istoric*, București. Ed. Cultura Națională. 1925.

6. 1865 - 1936.

7. G. Ibrăileanu: *Opere*, București. Ed. Minerva. 1974. 1871 - 1936.

8. Z. Ornea: *Semănătorismul*. București. Ed. Minerva. 1971. Idem: *Poporanismul*. București. Ed. Minerva. 1972.

9. Ph. Eideibern: *The Great Romanian Peasant Revolt of 1907*. Leiden. Brill. 1974. p. 189".

#### Forme de modernitate

10. P. Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, 1982. Idem: *Naturalismus, Ästhetizismus*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977.

11. *L'Alternative*, 1983, nr. 29 - 30.

12. T. Maiorescu: *în contra direcției de azi în cultura română: (1868)* în: *Opere*, vol. I, București, Ed. Minerva, 1978, p. 151: „Singura clasă reală la noi este țărănul

român și realitatea lui este suferința sub care suspină de fantasmagoriile clasei superioare”.

13. K. Mannheim: *Ideology and Utopia*, London, Routledge and Kegan Paul, 1936, 1976. V. Meja, N. Stehr (Hsbg): *Der Streit um die Wissenssoziologie*. Frankfurt. Suhrkamp, 1982, Bând. I, 1982. p. 13.

14. N. Elias: *Über den Prozess der Zivilisation*, Bem. Franke Verlag, 1969, ch. III, II, 7.

15. *Histoire de la bourgeoisie en France*, Paris, Seuil, 1962, 1982.

16. J. Shenan: *German Liberalism in the XIX, fi Century*, The University of Chicago Press, 1978, p. 21. Înțeleg prin *Bildungselite* pe înalții demnitari, educați adesea în Occident, și prin *Besitzelite*, burghezia de afaceri ca și marii proprietari de pământ

17. S. Alexandrescu: *Junimea: Discours politique et discours culturii*, în: *Libra*, Groningen, 1983. p. 47 - 79 (vezi și acest volum).

18. G. Ibrăileanu: Opere, vol. 4. București, Ed. Minerva, 1977, p. 155 - 157.

19. G. Ibrăileanu: Opere, vol. 5. București, Ed. Minerva. 1977, p. 570 - 574.

20. C. Dobrogeanu-Gherea: *Opere complete*, București. Ed. Politică. 1980, vol. 7, p. 235.

21. C. Racovski: *Scrieri social-poliâice*. București. Ed. Politică. 1977. p. 245 - 246.

22. C. Stere: *Scrieri*, București, Ed. Minerva, 1979.

23. *La Roumanie*, 1886 - 1906. București, Ed. Soccec. 1907. p. 64, 70.

24. *Idem*, p. 262.

25. *Idem*, p. 381, 461.

26. *Idem*, p. 84.

27. *Idem*, p. 84 - 85.

28. A. János: *Modernization and Decay în Historical Perspective. The Case of România*, în D. Chirot, op. cit., p. 89 - 90.

29. F. Dame: *Histoire de la Roumanie*, Paris, Ed. Alean, 1990. p. 434.



30. Vezi nota 17.

31. *Ibidem*.

32. *Neoiobăgia* (1910), în: *Opere complete*, ed. cit., vol. 4.

33. C. Stere: *Scrieri*, ed. cit., p. 58.

34. C. Stere: *Social-democrație sau poporanism?* în: *Viața Românească*. II (1907). p. 335.

35. K. Marx: *Die Frühschriften*, Stuttgart. Kroner Verlag, 1971. p. 536.

36. Țăranii germani și francezi își dădeau voturile, către sfârșitul secolului XIX. mai curând partidelor „burgheze 4 decât socialiștilor. Vollmar. Bernstein. Jaurès țin cont în noile lor teorii de noua realitate economică și electorală: o democratizare reală poate avea loc numai prin

*Populism și burghezie* alianța proletariatului cu țăranimea și clasele de mijloc. Vezi L. Kołakowski: *Main Currents of Marxism*, Oxford. Oxford University Press, 1978, vol. II. p. 99, 117, 134.

37. C. Stere: *Social-democrație sau poporanism?* în *Viața Românească*, 1907. An II. nr. 7 (iulie), p. 333 – 334.

38. *Neoiobăgia* (1910), loc. cit.

39. *Opere complete*, vol. III, ed. cit., p. 462, 464.

40. Această problemă a fost pe larg discutată de populiștii și de marxiștii ruși importanți până la sfârșitul secolului: vezi chiar aici capitolul V.

41. C. Stere: loc. cit., vol. III (1908), p. 65.

42. *Idem*, p. 69.

43. *Idem*, p. 70.

44. *Idem*, p. 60.

45. Ph. Eidelberg, op. cit., p. 84.

46. C. Stere: *Social-democrație sau poporanism?* în *Viața Românească*, II (1907), p. 197.

47. În timpul dezbaterilor în parlamentul român privind modificarea articolului 7 al Constituției, cerută la Congresul de la Berlin (1878), Carp se pronunță la 28 februarie 1879 pentru naturalizarea evreilor în acești termeni: „Munciți și civilizați-vă.: „singura cale ce poate să

ne scape este munca pe cale economică; căci, în concurența evreilor, eu nu văd decât un stimulent de a dezvolta pe câmpul economic o muncă mai intensivă decât aceea de astăzi". C. Gane: *P.P. Carp și locul său în istoria politică a țării*, București. Ed. Universul. 1937, vol. I. p. 224.

48. C. Stere: op. cit., p. 202.

49. *Idem*, p. 197 – 198. Vezi de asemenea: Opere, vol. 4. ed. cit., p. 444 – 445.

50. C. Stere: voi. VII (1907), p. 68.

51. G. Ibrăileanu opune „o nouă forță, a cincea în Stat. care este țărănimea”, proletariatului, considerat ca a patra stare, și burgheziei, clasele sociale care monopolizaseră interesul atât al liberalismului, cât și al socialismului în secolul XIX până la a ignora emergența celei de-a cincea forțe sociale. G. Ibrăileanu. Opere, vol. 5. ed. cit., p. 209.

52. G. Ibrăileanu: Opere, vol. 5. ed. cit., p. 141.

53. G. Ibrăileanu: Opere, vol. 4. ed. cit., p. 286.

54. C. Stere: *în preajma revoluției*. București. Ed. Adevărul, f.a... vol. IV. p. 402.

55. C. Stere: *Scriseri*, ed. cit., p. 393.

56. G. Ibrăileanu: Opere, vol. 4. ed. cit., p. 302 – 303.

57. Z. Ornea: *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, ed. cit., p. 246.281.

58. *Idem*, p. 257.

59. C. Dobrogeanu-Gherea: *Opere complete*. ed. cit., vol. 2. p. 54. C. Racovski: *Scriseri social-politice*, ed. cit., p. 46.

60. C. Racovski: op. cit., p. 67.

61. Vezi pentru analiza conceptului de Stat național: E. Gellner: *Nation and Nationalism*, Oxford. Blackwell. 1983. G. McLennan. D. Held. St. Hell (ed.): *the idea of the Modern State*. Open University Press. 1984.

*Forme de modernitate*

62. Z. Ornea: *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, ed. cit., p. 40.

63. Vezi pentru câteva texte ale polemicii Kautsky-

- Lenin, I. Fetscher (Hsgeb): *Der Marxismus*, Piper Verlag, 1962.1983.
64. C. Racovski: *Scrieri social-politice*, ed. cit., p. 93 – 96.
65. *Idem*, p. 249.
66. C. Dobrogeanu-Gherea: *Opere complete*, ed. cit., vol. 2, p. 109.
67. Z. Ornea: *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, ed. cit., p. 269.
68. C. Dobrogeanu-Gherea: *Opere complete*, ed. cit., vol. 3, p. 463.
69. *Idem*, vol. 2, p. 291. Z. Ornea: *Opera lui C. Dobrogeanu-Ghera*, ed. cit., p. 296 – 297.
70. *Idem*, p. 259.
71. *Idem*, p. 300 – 310.
72. G. Ibrăileanu: *Opere*, vol. 10, ed. cit., p. 238.
73. Z. Ornea: *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, ed. cit. p. 267.
74. *Idem*, p. 276.
75. C. Dobrogeanu-Gherea: *Neoioabăgia*, loc. cit., p. 220 – 223, 238.
76. C. Racovski: *Scrieri social-politice*, ed. cit., p. 88.
77. *Idem*, p. 138.
78. *Idem*, p. 138.
79. *Idem*, p. 188.
80. *Idem*, p. 178 – 179.
81. Z. Ornea: *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, p. 480.
- Ion Ianoși: *Prefață* la C. Racovski: *Scrieri social-politice*, ed. cit., p. 11 – 12.
82. James H. Billington: *Michailovsky and Russian Populism*, Oxford, Clarendon Press. 1958, p. 108.
83. Franco Venturi: *Les intellectuels, le peuple et la révolution* (traducere). Paris, Gallimard, 1972.
84. James H. Billington. op. cit., p. 146.
85. C. De Grunwald: *Société et civilisation russes au XIXE sitele*, Paris, Seuil, 1975. p. 181.
86. *Idem*, p. 169.
87. R. Wortman: *The Crisis of Russian Populism*,

Cambridge. University Press, 1967.

88. James H. Billington. op. cit., p. 161.

89. A. Mendel: *Dilemmas of Progress in the Tsarist Russia*, Cambridge, Harvard Press. 1961, p. 157 - 162.

90. A. Mendel: op. cit., p. 44 - 57.

91. *Idem*, p. 163.

92. *Idem*, p. 138.

93. *Idem*, p. 149.

94. *Idem*, p. 151.

95. *Idem*, p. 184.

96. *Idem*, p. 214 - 215.

97. Z. Ornea: *Prefață* la C. Stere: *Scrieri*, ed. cit., p. 5 - 6.

98. G. Ibrăileanu: *Opere*, ed. cit., vol. 10.

99. C. Racovski: *Scrieri social-politice*, cd. cât., p. 207.

100. G. Ibrăileanu: *Opere*, vol. 5. ed. cit., p. 183.

ROMANUL ROMÂNESC INTERBELIC:

PROBLEMA CANONULUI\*

I. Cele două canoane în general, orice discuție asupra literaturii române interbelice pornește de la una dintre cele două clasificări „canonice” cunoscute: textul literar este plasat fie sub distincția stabilită de E Lovinescu și G. Călinescu, „literatură tradițională *versus* literatură modernă”, fie sub diferențierea operată de Nicolae Manolescu, și relansată recent de Ioan Paler, „roman doric *versus* roman ionic *versus* roman corintic”. Aceste două canoane sunt destul de diferite: primul este unul cultural și ține seama de evoluția generală a României în perioada interbelică, în timp ce al doilea este un canon literar „intern”: în romanul *doric*, cel care povestește este naratorul omniscient, în romanul *ionic* evenimentele sunt povestite de mai mulți naratori diferiți, care ne fac părtași la viziunea lor asupra evenimentelor, în timp ce în romanul *corintic* miturile și simbolurile sunt cele care domină scena, fie în sensul propriu, fie în cel ironic al cuvântului.

În ciuda faptului că aceste canoane descriu într-o manieră destul de adecvată fenomenul literar, ele sunt

contestabile în mai multe privințe; după părerea mea, contestarea lor explicită nu s-a putut realiza până în prezent, mai mult din cauza prestigiului lor canonic decât datorită forței lor explicative. Fără a-mi propune să întreprind eu însumi aici o astfel de contestare în detaliu, aş dori doar să o schiţez în linii mari şi să sugerez posibilitatea unei viziuni alternative asupra literaturii române interbelice, prin suspendarea canoanelor prezentate mai sus.

*Le roman entre les den. x guerres mondiales: Une mise en question des canons.* publicat în: Sorin Alexandrescu. *La moderni te h l'Est. 13 aperçus sur la littérature roii mâine.* Editura Paralela 45. Piteşti. 1999. Colecția Mediana, p. 117 – 141.

*Forme de modernitate*

II. Câteva îndoieli „canonice”.

1. *Canonul cultural*

Mai întâi de toate, se poate remarca faptul că respectivul canon cultural funcţionează la nivel tematic: lumea naraţiunii, locul acţiunii şi, de asemenea, ideologia care domină anumite lumi pot fi tradiţionale sau moderne: spre exemplu, satul este tradiţional, oraşul este modern. Criteriul de diferenţiere a acestor lumi este gradul lor de modernizare: micile oraşe de provincie, unde „se moare încet”, după Mihail Sadoveanu sau Cezar Petrescu, sunt în primul rând tradiţionale. Periferiile capitalei, în romanele lui G.M. Zamfirescu sau Mateiu I. Caragiale nu par să fi fost atinse de valurile modernităţii, despre care se presupune că ar fi atins centrul Bucureştiului; chiar pe Calea Victoriei, strada devenită simbol al modernităţii în romanul cu acelaşi titlu de Cezar Petrescu, proaspeţii îmbogăţiţi îşi încrucişează, însă, drumurile cu dezhădăcinaţi fără viitor. *Patul de Camil*

Petrescu este, fără îndoială, un roman modern, dar întrebarea este în ce sens se poate vorbi despre modernitate în cazul budoarului mic-burghez al Emiliei, frecventat atât de Fred Vasilescu, cu un stil de viaţă modern prin definiţie, cât şi de Ladima, a cărui gândire

este de asemenea modernă, ceea ce nu se poate spune însă și în legătură cu sentimentalismul scrisorilor lui către Emilia. Dacă există cu certitudine o linie de demarcație, traiectoria sa este extrem de dificil de trasat și ea străbate lumile narațiunii, dar și personajele, obiceiurile și ideile lor, faptele și modul de exprimare care nu sunt deloc omogene: același personaj trece adeseori granița dintre „tradițional” și „modern”, și asta mai ales din punctul de vedere, variabil, desigur, al altor personaje care-l suspectează de apartenența la o lume sau la cealaltă. În *Răscoala* lui Liviu Rebreanu. Titu Herdelea, modern la țară. trece drept un provincial la București. În sfârșit. criteriul „modernizării” însuși trebuie privit cu prudență. În epocă, modern putea fi considerat. În conformitate cu teoria lui Lovinescu, ceea ce în România se sincroniza cu Occidentul. Dar despre care Occident era vorba? Pentru că Lovinescu nu introduce niciun fel

*Romanul românesc interbelic: problema canonului* de nuanță în argumentația lui, s-ar putea presupune că în momentul în care el își scria cărțile, Occidentul era modern „în bloc”, iar România, premodernă în totalitate. Or, cred că trebuie operată distincția între termenii „modernitate” și „modernizare”. „Modernitatea” este un predicat care se acordă cu subiectele vizate doar într-un mod diferențiat; mai mult decât atât, ea este termenul pe care aceste subiecte îl ating în mod lent și neomogen, urmând un proces de „modernizare”. Fiind modernă sau mai bine spus fiind mai avansată pe calea modernizării decât România, Franța, care a reprezentat pentru Lovinescu un model, nu era deloc modernă la modul global, și înregistra multe diferențe de la o regiune la alta, după cum demonstrează mai târziu studiul lui Eugen Weber: *Peasants into Frenchmen. The Modernization of Rural France, 1870 - 1914*. În acest studiu, autorul subliniază „the civilisation of the French by urban France, the disintegration of local cultures by modernity and their absorption into the dominant civilisation of Paris and the schools”.<sup>1</sup> După cel de-al doilea război mondial,

Bucureștiul a jucat în România exact același rol pe care Parisul l-a avut în Franța la sfârșitul secolului XIX. Chiar locul comun al existenței „celor două Români” – o jumătate mai dezvoltată (Transilvania) și una mai puțin avansată (Muntenia și Moldova) – poate fi regăsit la francezi: documentele citate de Weber atestă împărțirea Franței în regiuni mai dezvoltate în nord și regiuni mai slab dezvoltate în centru și sud, după o diagonală care unește Saint Malo din Normandia și Geneva din Elveția<sup>2</sup>. Acest fenomen de diferențiere în Franța apare și mai evident în *de*

*France* de Fernand Braudel.<sup>3</sup> Împotriva opiniei teoreticienilor români ai modernității, s-ar mai putea remarca și faptul că în acel moment țările europene nu formau deloc un bloc omogen, ci, dimpotrivă, ele manifestau deosebiri evidente în privința dezvoltării intelectuale și artistice: avangarda, atât de puternică în Franța. Germania și Italia, pare să fi fost evitată în Anglia, țară cu o civilizație materială foarte dezvoltată și cu o filosofie care în epocă putea fi considerată mai „modernă” decât cea americană sau italiană. Dacă s-ar fi aplecat asupra acestor aspecte, Lovinescu ar fi trebuit să-și declare relative concluziile referi<sup>toare</sup>

*Forme de modernitate* la sincronism. În sfârșit, spre deosebire de Lovinescu și Călinescu, noi nu trebuie să uităm că modernizarea însăși nu era dorința unanimă a Occidentului epocii: spirite atât de diferite precum El tot, Heidegger, Maurras și Unamuno atrăgeau atenția mai ales asupra valorilor tradiționale amenințate de o modernizare forțată. Crainic, Nae Ionescu și alții nu erau deci singurii care susțineau la sfârșitul anilor treizeci necesitatea valorizării tradițiilor distruse după primul război mondial, sau chiar înainte de acesta, de o modernitate neasimilată. Or, această schimbare de perspectivă în anii treizeci nu a făcut obiectul vreunei noi reflexii a lui Lovinescu asupra fenomenului modernității, pe care el l-a discutat în marile sale opere din anii douăzeci, nici a lui Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până prezent*, apărută în

1941. Nu mă pot împiedica să ajung la următoarea concluzie referitoare la canonul modernității impus de acești doi teoreticieni – la fel ca și la celălalt, promovat de tradiționaliști precum Iorga, Crainic și Nae Ionescu: aceste canoane au fost stabilite cu subiectivitate și o ușurință surprinzătoare în contextul complexității literaturii europene și al gravității problemelor filosofice și morale pe care ea le ridică. Ca să nu mai vorbim despre istoricii literaturii române, care repetă și astăzi aceste naivități, după șaptezeci de ani, ca și cum nimic nu s-ar fi modificat în tot acest timp, nici în societatea românească și nici în lume. 2

## 2. Canonul literar

Metaforele *doric*, *ionic* și *corintic* aplicate literaturii au meritul de a se referi la textul literar însuși în loc să comenteze anumite schimbări sociale. Totuși, aceste metafore nu subliniază decât un singur aspect al textului literar, și anume raportul naratorului cu personajele. Dacă pentru primul canon literar tematica era singurul aspect important, acest al doilea canon este de departe dominat de tipologia personajelor. Acum interesează felul în care personajul „funcționează”, psihologia sa, rațiunea acțiunilor sale, scopurile și normele. Cele trei metafor

*Romanul românesc interbelic: problema canonului* menționate explică tehnica prin care naratorul își construiește personajele: spre exemplu, narațiunea lui Rebreanu în romanul său *Ion* este *dorică*; încrucișarea mai multor perspective narative și, prin urmare, relativizarea caracterului real al personajului în *Patul lui Procust* de Camil Petrescu este *ionică*, scriitura artistă, amestecul dimensiunilor realiste și mitice din prezentarea personajelor lui Mateiu Caragiale sau Max Blecher este *corintică*.

Trebuie precizat că personajul, deși este un punct de plecare logic pentru orice analiză naratologică, nu poate totuși, după părerea mea, să susțină de unul singur o clasificare tribotomică solidă a romanului. Să ne amintim că Ibrăileanu făcea cândva pentru roman distincția între



„creație” – construcție auctorială a personajelor „adevărate”, emblematice pentru o perioadă (Tolstoi, sau Rebreanu pentru literatura română) – și „analiză”, adică analiza lor psihologică așa cum este ea făcută, în opinia lui Ibrăileanu, de către Proust sau, la noi, Brătescu-Voinești: acesta din urmă este un exemplu surprinzător, care, de fapt, subliniază sărăcia romanului psihologic în 1926, sărăcie care este, de altfel, în mod explicit regretată de Ibrăileanu. „Creația” se aseamănă *doricului* și „analiza” *ionicului* pentru că atunci când Ibrăileanu scria, acestea erau în România singurele tendințe care își disputau romanul. Spre deosebire de Lovinescu, Ibrăileanu era mai bine informat cu privire la recente dezvoltări ale literaturii europene, chiar dacă pare să ignore romanele lui Joyce și Virginia Woolf, sau eseurile acestora din urmă. Pe de altă parte, atunci când adaugă la definiția „analizei” și „scriitura artistă” a lui Sadoveanu, criticul presimte, într-un anume sens, ascensiunea romanului *corintic*. Între 1926, anul apariției eseului lui Ibrăileanu, și 1980, anul când se publică *lui Noe* a lui Manolescu, prin care este introdusă tribotomia amintită, romanul românesc și european au lărgit mult *corinticul*; ceea ce Ibrăileanu putea doar să prevadă în estetica romanului, devenea evident trei sferturi de secol mai târziu.

### *Forme de modernitate*

Ne putem acum întreba dacă cele trei metafore sunt termenii cei mai potriviți pentru distincția diferitelor tipuri de roman vizate; poate că alte noțiuni, cunoscute mai bine de teoreticienii romanului, ar fi mai convingătoare. Pe de altă parte, chiar dacă acceptăm aceste metafore, trebuie remarcată lipsa unei unități categoriale a tribotomiei discutate: în timp ce *ionicul* și *doricul* sunt categorii naratologice, *corinticul* definește un anume tip de scriitură. Privit din această perspectivă, cel de-al doilea tip de „analiză” introdus de Ibrăileanu, „scriitura artistă”, nu este deloc întâmplător: cărțile lui Proust demonstrează că, de fapt, nimic nu se împotrivesc coexistenței în roman a unei perspective narrative multiple fie cu scriitura artistă,

fie cu dimensiunea mitică sau ironică a textului. Așadar, Proust ar fi putut demonstra împletirea *ionicului* și a *corinticului*, iar Sadoveanu pe aceea a *doricului* tot cu *corinticul*. Altfel spus, dacă *ionicul* și *doricul* se exclud reciproc, cu *corinticul* nu se întâmplă la fel: de fapt, orice roman considerat *corintic* pe baza scriiturii, ironiei sau elementelor de mitologie pe care le cuprinde, nu poate fi povestit decât sau conform modului *doric* – perspectiva auctorială – sau conform celui *ionic* – perspectiva multiplă. Se poate pune deci întrebarea dacă definiția tribotomiei în discuție este atât de riguroasă pe cât pare la prima vedere.

### 3. Diferitele valuri ale modernismului

Să revenim la anii construirii acestui canon literar, 1926 și 1980 – 1983: aceste date marchează, de fapt, începutul și sfârșitul modernismului românesc, dar, din câte știu, importanța lor ca atare nu a fost niciodată marcată. Atât tipologia lui Ibrăileanu cât și a lui Manolescu conțin același paradox: ambele încearcă – în conformitate cu Wolfflin, sursa de inspirație comună – pe de o parte să excludă din text dimensiunea istorică în beneficiul celei morfologice, dar pe de altă parte să reintroducă pe furiș în discuție istoricul. Curentul major al realismului european apărut în secolul XIX și prelungit și în secolul XX este definit, cu câteva excepții, de creație, respectiv dori Dimpotrivă, analiza, *ionicul*

*Romanul românesc interbelic: problema canonului și corinticul* definesc modernismul secolului XX, și câțiva precursori. Aici se întâlnesc Proust, Joyce, Gide, Woolf, Faulkner, Svevo, Kafka, Thomas Mann, Carnus și mulți alții ca și, cu siguranță, Camil Petrescu, Papadat-Bengescu, Holban, Mateiu Caragiale, Eliade, Blecher, Sebastian și chiar Urmuz. Un caz special este cel al moderniștilor din anii șaizeci; voi reveni asupra acestei probleme. Dacă, pe de o parte, în 1926 acești moderniști români nu-și publicaseră încă operele majore, în 1980 – 1983 atât moderniștii de dinainte de război cât și cei din anii șaizeci își terminaseră opera Manolescu putea, deci, să beneficieze de o oarecare distanță față de această operă,

distanță care lui Ibrăileanu îi lipsise, și, deci, să formuleze mai bine distincțiile pe care acesta din urmă doar le sugerase.

Rămâne totuși problema *corinticului*. De ce Manolescu a simțit necesară această a treia categorie? Cred că a fost ghidat de sentimentul comun al romancierilor anilor șaizeci că participă la o perioadă fundamental diferită de cea antebelică. Acest sentiment este resimțit însă din ce în ce mai puțin în ultimul timp, mai cu seamă după sfârșitul modernității, când există mai degrabă tendința de a se sublinia continuitatea, și nu diferența dintre valurile moderniste de dinainte și de după război. S-ar putea, deci, spune că semiliberalizarea politică, de care scriitorii au profitat, este cea care a făcut posibilă o analiză critică a societății în anii șaizeci. În același timp însă, lipsa sau imposibilitatea unui radicalism al acestei critici a impus apariția unui nivel mitic, pentru ca ea să poată părea acceptabilă conducătorilor epocii. Ceea ce atitudinea critică istoriciza în text, era prezentat prin elementul mitic drept „anistoric”, în afara istoriei, și deci mai puțin virulent. Acest ultim element, cel mitic, trecea în epocă drept o inovație romanească a anilor șaizeci, chiar dacă marca, la Bănulescu de exemplu, o continuitate cu antebelicul (Mircea Eliade). Astăzi el poate fi considerat prețul plătit de către scriitori pentru semilibertatea cu greu obținută. *Corinticul*, departe de a fi o categorie aparte a romanului, nu era atunci. În mod paradoxal, decât un artificiu de scriitură impus de cenzura comunistă sau de o strategie de apărare contra ei: astfel, acum, când cenzura nu mai există, putem avea rezerve față de un

*Forme de modernitate corintic* privit ca o categorie logic necesară pentru canonul în discuție.

În fine, acest canon presupune identitatea comportamentală a indivizilor istorici și a personajelor literare, identitatea „oamenilor reali” și a „oamenilor de hârtie”. Postmodernismul abolește această presuposiție; el recunoaște în mod explicit irealitatea ultimei categorii, se

joacă cu ea, fapt care diminuează și importanța personajului în text, și necesitatea coerenței sale psihologice.

### III. Două canoane, un singur univers estetic

Dar dacă am uita de cele două canoane și am privi literatura interbelică lipsindu-ne de orice clasificare prealabilă? Carmen Matei Mușat face deja un pas în această direcție, în excelența ei carte *Romanul românesc interbelic*<sup>4</sup>. Aș dori să merg aici mai departe pe aceeași cale. Cred că ar trebui să ne punem cel puțin două întrebări: ce realitate literară, ascunsă până acum de canoane, devine din nou vizibilă dacă le suspendăm sau le ignorăm pe acestea? în al doilea rând, care este contextul în care am putea analiza această realitate, în locul acelor desemnate prin canoanele în discuție: *Aș spune că lumea ascunsă pe care o putem recupera este aceea a non-iar contextul dorit pentru discuție este acela în care literatura se găsește alături de politic și de arta vizuală.*

Cele două canoane discutate au în comun, dimpotrivă, presuposiția *autonomiei faptului literar* în raport cu celelalte fapte culturale și sociale. Existența categorială a unui „creator” sau „analist”, după Ibrăileanu, ca și a celor trei categorii de romancieri avute în vedere de Manolescu, se poate discuta cu adevărat doar în cadrul acestei autonomii a literaturii în raport cu instituțiile democrației *moderne*. Prin extindere, aceleași categorii pot fi gândite și în raport cu alte societăți - cele premoderne față de Biserică sau Prinț, cele non-moderne (sau de-modernizate), care în România au fost supuse dictaturilor de

*Romanul românesc interbelic: problema canonului* dreapta sau stânga, de la Carol al II-lea la Ceaușescu - dacă cercetătorul se situează el însuși într-o lume de valori democratice și, pornind de aici, proiectează aceste valori în lumi nedemocratice. Autonomia scriitorului, această distanță și libertate care îi definesc activitatea în raport cu Puterea, este de fapt produsul societății liberale instituite în România după 1859, sau mai exact după 1866, și care

rămâne fundamental nemodificată până în 1938. Fără să mă opresc asupra partidului aflat la putere în acest timp, partidul liberal sau altul, aş spune că această societate democratică a fost liberală în sensul istoric al cuvântului. Acest lucru înseamnă, din punctul nostru de vedere, că producţia ideologică şi artistică era autonomă faţă de puterea politică, economică etc., şi chiar dacă aceste zone ale puterii puteau să aibă influenţă asupra artei, ele nu puteau dicta conţinutul sau forma produsului artistic. Emanciparea artei faţă de Prinţ sau Biserică se petrece în toată Europa în secolele XVIII şi XIX, dacă nu chiar mai devreme, ca efect al liberalismului, iar autonomia judecăţii estetice, afirmată de Kant, face parte din democraţia modernă, având aceeaşi importanţă ca şi drepturile omului.

Or, dacă societatea liberală modernă permite şi chiar recomandă autonomia artei, în România ca şi în alte ţări, este firesc ca această autonomie să fie văzută ca un criteriu definitoriu pentru arta modernă. De la Maiorescu la Lovinescu şi de la Călinescu la Manolescu, autonomia faptului artistic a fost dogma sau canonul dominant, atât pentru criticii literari care au scris în libertate cât şi pentru cei care au luptat, ca Manolescu, sub comunişti, pentru păstrarea unei insule autonome, cea a artei. Modernismul, această zonă exprimată istoric de artă modernă care domină cultura română începând cu primul război mondial, a fost o extensie a liberalismului până în 1938, devenind apoi un ideal reprimat (de dictaturile de dreapta şi) de comunism, dar păstrat cu fidelitate în conştiinţa artiştilor ca singura alternativă la nazism sau la comunism. Altfel spus. norma autonomiei artei şi idealul estetic care derivă de aici au legitimat şi impus atât canonul modernist în raport cu cel tradiţionalist între cele două

*Forme de modernitate războaie, cât şi canonul celor trei forme ale romanului în anii '80. Era în logica lucrurilor ca Lovinescu să fie în acelaşi timp ideologul liberalismului şi al modernismului: cele două serii de norme se presupun*

și se susțin reciproc. Dacă Manolescu a apărut modernismul în perioada comunistă, el a făcut-o pentru că în epocă, în lipsa unei lupte politice explicite împotriva regimului, această mișcare era văzută ca o codificare estetică – singura posibilă având în vedere natura Puterii – a unui liberalism implicit, deci a valorilor democratice interzise ca atare.

Privite în acest context social-politic, polemicile dintre moderniști și tradiționaliști sau între romancierii dorici, ionici și corintici își pierd din importanță: ele s-au purtat în interiorul unuia și aceluiași domeniu canonic: autonomia și dominația criteriului estetic în critica și istoria literară românească. Dacă am considera aceste polemici fenomene de suprafață – și chiar asta propun aici – am putea descoperi ceea ce se află în adâncime, conflictul între estetic și non-estetic, sau între valorile politice paralele, democratice și anti-democratice. Dând la o parte cele două canoane culturale și literare, putem descoperi un nou domeniu pe care ele îl ascundeau, și pe care îl voi numi *domeniul eticului*. Din motive pe care le voi discuta imediat, acesta ar putea include fapte și valori foarte diferite, etice în sensul propriu al cuvântului, dar și filosofice, precum problematica subiectului, reprezentarea lumii, cercetările spirituale etc. Trebuie imediat precizat faptul că aceste preocupări și categoria eticului în general, așa cum era ea privită în epocă, nu erau „logic” legate de valorile democratice, așa cum sunt acum. Voi reveni asupra acestei probleme.

#### IV. Estetism, modernism și liberalism

*Estetismul* coincide cu triumful liberalismului în „România Mare”: construcția formelor și bazelor acestei Românii se continuă în anii douăzeci atât în domeniul politic (noile partide)

*Romanul românesc interbelic: problema canonului* și legislativ (reformele) cât și în literatură – apariția primelor romane moderne, noua mișcare lirică – și în arta vizuală figurativă. *Domeniul etic*, dimpotrivă, se naște în aceiași ani douăzeci și se amplifică în deceniul următor ca urmare

a voinței de a distruge aceste forme și fundamente pe care le exprimau atât partidele, eseistii și regimurile de dreapta (vizând eșecul, după părerea lor, al instituțiilor democratice) cât și avangardele, crearea de forme noi, non-figurative în artă, și toți cei porniți în căutarea de idei și experiențe complet noi – depășind tradițiile românești și chiar europene – în domeniul romanului, teatrului experimental sau eseului. Toate aceste activități, oricât de diferite ar fi, au în comun opoziția decisă, chiar înrâncenată, la societatea și mentalitatea burgheză, împotriva principiilor democrației și în același timp împotriva modernismului așa cum l-au definit Ibrăileanu și Lovinescu. Așa cum remarcam în cartea mea *Paradoxul român*<sup>5</sup>, unul dintre paradoxurile societății și culturii române interbelice este faptul că lupta pentru impunerea și consolidarea unei modernități democratice a fost dusă exact în același timp cu aceea de distrugere a ei. Partidele democratice au luat naștere în același timp cu cele nedemocratice, romanele realiste clasice au apărut aproape simultan cu acelea de tip proustian și cu textele care doreau să distrugă aceste ambe forme românești, și, în sfârșit, arta și revistele de avangardă au înflorit în același timp cu pictura impresionistă târzie, de o neașteptată longevitate. Simultaneitatea acestor două fenomene în România, în locul succesiunii lor, specifică țărilor occidentale, nu trebuie să ne facă să uităm marile diferențe dintre ele. De fapt, moderniștii au avut aceeași ambiție ca și liberalii: *să creeze o nouă ordine*, stabilă, a valorilor culturale, comparabile cu valorile democratice în politică: România Mare în ambele domenii, în același timp. Aceste două lumi de valori sunt în mod egal puse în acțiune de cultul formelor, de încrederea în structurile, instituțiile și procedurile impersonale, care funcționează după o logică a eficacității: un mecanism colectiv în care nuanțele individuale sunt anulate.

### *Forme de modernitate*

Literatura participă, de asemenea, la acest proces. Marile romane ale lui Cezar Petrescu, Rebreanu,

Sadoveanu, Mateiu Caragiale și Camil Petrescu sunt concepute ca forme perfecte, deși diferite între ele, coerente, construite într-un perfect echilibru interior. Ambiția lui Cezar Petrescu de a recrea o întreagă societate, chiar dacă exprimată într-un ton sentimental, se asociază cu impasibilitatea lui Rebreanu, tot așa cum lirismul și scriitura artistă a lui Sadoveanu se alătură simbolismului lui Mateiu Caragiale și perspectivismului lui Camil Petrescu. „Simultaneismul” românesc face să coincidă în timp modelele acelor tipuri de roman care în Franța, de exemplu, s-au succedat: Balzac, Flaubert, Remy de Gourmont sau Edmond de Goncourt și Proust

O astfel de afirmație din partea mea ar putea surprinde cititorul, obișnuit cu cele două canoane amintite mai sus: conform acestor canoane, tematica urbană a lui Cezar Petrescu și Camil Petrescu ar trebui să se opună aceleia rurală a lui Rebreanu și Sadoveanu, tot la fel cum personajul tipizat (Camil Petrescu în eseul său *Noua structură și opera lui Marcel Proust* îl numea *caracter tip*) al primilor trei scriitori ar trebui să se opună personajului multiplu al lui Camil Petrescu, după logica unui *doric* opus *ionicului*. Scriitura artistă, ca definire a operei lui Sadoveanu, poate de asemenea să surprindă: ne-am obișnuit să o definim prin temele sale și să vedem în ea expresia cea mai pură a unei culturi tradiționale, dar în realitate această judecată ar putea conduce la concluzia că și *Salammbô* este tot un roman tradițional. Cred, dimpotrivă, că Sadoveanu, cu aceeași forță ca Flaubert, creează o nouă lume în loc să „reprezinte” un univers tradițional, considerat de a fi existat chiar astfel în istorie. Magia verbală a lui Sadoveanu mă trimite cu gândul mai degrabă la împătimitii expresiei din Franța, chiar dacă influența lor asupra autorului român nu s-a dovedit, decât la țăranul moldovean al cărui dulce grai l-ar fi redat Sadoveanu. Voința comună a formei mă determină, de asemenea, să îndrăznesc să-l apropiu pe Camil Petrescu de Sadoveanu. Fragmentările textului și perspectivismul din *Patul lui Procust* nu împiedică acest roman să fie o con



*Romanul românesc interbelic: problema canonului* struncție perfectă, în care totul se leagă, în ciuda „straniei” proveniențe a textelor: scrisori, manuscrise diferite, note de subsol. (Am putea totuși să considerăm acest roman ca fiind situat la limita romanului estetic, foarte apropiat de ceea ce voi propune mai departe ca „roman etic”.) Camil Petrescu pune în opoziție, în eseul citat mai sus, perspectivismul și „fluiditatea” „noii structuri”, cu obsesia caracterului și a scriiturii artistice în romanele mai vechi. Noile sale valori, de fapt foarte apropiate de Proust și de romanele *stream of consciousness* (Joyce, Woolf) despre care vorbește totuși mai puțin în eseurile sale, nu sunt decât cele ale unei alte variante de modernism. Dacă Proust este fundamental diferit de Flaubert, modernismul și cultul frumuseții formale a textului sunt comune ambilor. În romanul francez, ca și în cel românesc, țin de estetic autonomia perfectă a operei, voința de a crea o lume secundă – mai pură decât prima (cea reală), pentru a aminti cuvintele marelui poet Ion Barbu, modernist prin excelență – la fel ca și încrederea absolută în limbaj, văzut ca idiom sublim, în forța de creație a artistului și în preeminența acestuia față de alte categorii sociale, și, în sfârșit, în artă ca valoare supremă, mai înaltă decât viața. Cred că Tudor Arghezi și Lucian Blaga împărtășeau și susțineau aceste valori în poezie cu aceeași forță cu care au făcut-o în pictură Theodor Pallady, Gheorghe Petrașcu, Jean Steriadi, Francisc Șirato, Nicolae Dărăscu, Lucian Grigorescu, și alții, până în anii '60, o pictură pe care am numi-o impresionism târziu.

#### V. Etică, alt modernism și anti-liberalism

Această lume senină este violent contestată încă din anii douăzeci, dar mai ales în anii treizeci, prin atitudini decis anti-estetice. Camil Petrescu era deja anti-calofil, însă el regăsea în construcția macro-structurii textului cultul formei, exclus la nivelul frazei. Tinerii contestatari doresc, dimpotrivă, abolirea oricărei forme. Statul burghez este atacat cu aceeași vehemență ca și arta modernă, și din același motiv: ambele mint.

## *Forme de modernitate*

Democrația burgheză este, în viziunea celor care o contestă, ipocrită: nici constituția, nici legile ei nu se respectă în practică; perfecțiunii forme, deci legii, i se opune realitatea corupției, arbitrarul, manipularea vocilor și trucajul alegerilor. Într-un mod aș spune analog, Mircea Eliade, în romanul său *Huliganii* (1935), opune seninătății lumii private burgheze setea de autenticitate, realul experienței individuale, hazardul și vitalitatea, imprevizibilul vieții. Revolta împotriva formelor colective vizează frumusețea neomenească atât a liberalismului cât și a modernismului. În pictură, avangarda vrea să distrugă imperiul formelor vizuale pentru a cultiva non-figurativul sau un figurativ al angoasei interioare, mai puternic decât perfecțiunea formală a interioarelor stilizate și a nudurilor feminine ale lui Pallady, întinse pe un șezlong. Să nu uităm, de altfel, că spre deosebire de moderniști, artiștii avangardei sunt foarte angajați politic: suprarealiștii aleg stânga, futuriștii aleg dreapta chiar dacă avangarda românească nu a avut un credo politic evident, cu excepția câtorva simpatizanți ai stângii, ea este totuși în mod hotărât anti-burgheză. Creativitatea sa la nivel vizual este enormă, și performanța sa, privită de la o anumită distanță, pare astăzi mult mai convingătoare decât aceea destul de ușoară a moderniștilor: să ne gândim la magnificele „Flori ale sufletului” de Hans Mattis-Teutsch (1884 - 1960), sau la pânzele lui Victor Brauner (1903 - 1966) și Marcel Iancu (1895 - 1984). În sfârșit, regăsim în aceeași revoltă, generală spre finalul anilor treizeci, furia lui Emil Cioran din *Schimbarea la față a României*, 1939, împotriva României „leneșe”, a României tradiționale, dar și împotriva celei a timpului său, pe care ar dori să o purifice prin sânge, astfel încât să-i poată conferi un destin politic comparabil cu al Franței!

Aceste atitudini, destul de diferite una de cealaltă, sunt „etice” în sensul în care opun adevărul, minciunii, conținutul pasional, văzut ca autentic chiar dacă este irațional, raționalismului sec al aparențelor, și mai ales

individualul structurilor colective, conținutul, informai sau non-figurativ, formelor (după ei) vide de sens, riscul și aventura creatoare, „înțelepciunii” ordinii

*Romanul românesc interbelic: problema canonului* stabilite. Această revoltă vizează ordinea și stabilitatea culturală, dar și politică, deci instituțiile de orice tip. Descompunerea personajului în romanele lui Blecher și a narațiunii în textele lui Urmuz, sau imprevizibilitatea personajelor lui Eliade stau alături, prin atitudinea critică, de distrugerea reprezentării figurative în pictura de avangardă și de dorința încrâncenată de o nouă mentalitate în eseurile, extremiste din perspectiva politicului, ale lui Cioran și Eliade. Pentru ei toți, adevărul, autenticul și, deci, eticul, este această sete de Diferit, opus platitudinii unui Același insuportabil de burghez.

Eliade a fost conștient de această nouă atitudine *diferită*. Vorbind despre „huliganii” săi, îi definește în primul rând prin pasiunea pe care o au de a dezbate idei, a trăi și chiar a muri pentru ele (ne putem aminti că în piesa sa *Jocul ielelor* Camil Petrescu nu definea altfel personajele sale, intelectualii). Huliganii lui Eliade nu sunt deci niște brute agresive, eventual antisemite. Imoralismul lor nu vine (atât) din acțiunile lor sociale, ci (mai degrabă) din atitudinile pe care le au în viața personală, și din luările de poziție din dezbateri. Sunt huligani, în al doilea rând, prin dorința lor de a rămâne în istorie și de a triumfa cu orice preț, de a „da curs liber spiritului lor creator”, fără complexe de care suferiseră predecesorii lor, intelectualii „sortiți eșecului”, striviți de istorie în romanele lui Cezar Petrescu, de exemplu: „Eterna înfrângere a «poetilor» și nu mai puțin tradiționala victorie a «politicienilor», laitmotiv al romancierilor români de la Vlahuță până la Cezar Petrescu îmi provocau greață” 6. Discutând *Huliganii* dintr-un punct de vedere diferit, cel al stilului, Monica Lovinescu<sup>7</sup> subliniază transparența și simplitatea scriiturii acestui roman, în raport cu stilul baroc al romanului lui Mateiu Caragiale. Pe de altă parte, afirmă autoarea, nu putem spune că această trăsătură

specifică a lui Eliade în comparație cu înaintașii săi ține de un „imoralism” inspirat de Gide: Eliade însuși contestă această influență<sup>8</sup>: personajele sale s-ar asemana mai mult, după propria opinie, cu cele ale Renașterii italiene. Surprinzătoare în această discuție este absenta totală a referințelor la Nietzsche. Nici Eliade și nici istoricii literari interesați de epocă nu au sesizat importanța

*Forme (le modernitate* acestei surse pentru toate dezbaterile filosofice de atunci. Or, mi se pare că exact această referință explică radicalismul discursurilor etice la personajele lui Eliade. „Wir freien Geister”, „wir Immoralisten” se revoltă împotriva oricărei forme de moralitate care ține de utilitarism, de valorile îndrăgite de mase („die Herde”) sau de „Sklaven-moral”: „wir haben eine Kritik der moralischen Werte nötig, der Wert dieser Werte ist selbst erst einmal infrage zu stellen” <sup>9</sup>. Petru Anicet, Alexandru Pleșa și David Dragu trăiesc dureros această punere în discuție a valorilor morale cerută de *Jenseits v Gut und Bose* (1886). Dacă Anicet și Pleșa neagă toate normele, asta se întâmplă pentru că ei pun problema legitimității acestora. Ei sunt imoralisti în sensul profund, nietzschean al cuvântului, iar revolta lor exprimă atât o „neomenească” sete de libertate cât și disprețul față de ipocrizie.

Dacă pentru noi etic înseamnă astăzi atitudinea responsabilă a individului într-o societate democratică, sau (drumul către) dreptatea socială, pentru ei etic însemna emanciparea individului de toate convențiile, și, în consecință, construirea „omului nou”. Deja în *Huliganii*, David Dragu se distanța de cei doi prieteni, și Eliade va sublinia mai târziu, vorbind despre propriile opțiuni în viața personală, că limita acestei libertăți absolute este responsabilitatea”. Totuși asta nu l-a împiedicat pe Eliade să urmeze până la capăt calea căutărilor prietenilor săi, sau a personajelor sale.

Astăzi știm că era vorba despre o utopie și această utopie era periculoasă pentru că avea să conducă la cele mai crâncene dictaturi de dreapta și, mai apoi, de stânga.

Atitudinea tinerei generații din anii treizeci era diferită de atitudinea noastră de acum, dar, dacă dorim să respectăm adevărul istoric, trebuie să admitem buna-credință a acestei alegeri politice și morale, chiar dacă s-a dovedit până la urmă o rătăcire cumplită.

## VI. Revizionism și radicalism etic

Primul război mondial separă două generații și două lumi politice și culturale. Emilian, un tânăr personaj comunist din

*Romanul românesc interbelic: problema canonului* romanul *Întoarcerea din rai* (1934), se plânge de faptul că generația tatălui său, care a participat la marele masacru din primul război mondial, i-a zdrobit încrederea într-un ideal<sup>1</sup>. Un alt personaj, Eleazar, se situează mai degrabă la dreapta, la fel ca și Alexandru Pleșa din *Huliganii* (1935), continuarea romanului *Întoarcerea din rai*. Sfâșiați între dreapta și stânga politică, ambii doresc de fapt o aceeași reînnoire morală și spirituală: „N-ai de ce să râzi, protestă Alexandru [Pleșa]. Noi avem efectiv nevoie de o nouă morală. Pentru că noi suntem oameni noi. Buni sau răi, nu-mi pasă. Dar știu că suntem oameni noi, fundamental diferiți de cei de dinaintea noastră”. Pentru această reînnoire, ei sunt gata să-și sacrifice, cu o ferocitate iresponsabilă – dar nu-mi exprim eu, oare, aici, chiar în alegerea acestor cuvinte, distanța irecuperabilă dintre etica noastră și a lor? – familiile și iubitele. Un alt personaj al romanului, istoricul mai vârstnic Baly, evreu, trage înțeleaptă concluzie: „Pentru tinerii de astăzi, ordinea nu mai reprezintă o forță. Nicio ordine din lume nu se mai poate menține în zilele noastre. (...) Marile energii se află astăzi în afara ordinii. Oricine vrea să aibă o legătură – de orice natură ar fi – cu forța, cu energia, cu puterea, trebuie să se opună ordinii. Acest fenomen social contemporan eu îl numesc fenomenul dezordinii necesare”.

Aceste idei nu sunt complet noi în opera lui Eliade: le mai discutate în eseurile grupate sub titlul *Itinerar spiritual și Scrisori către un provincial*, la sfârșitul anului 1927, începutul lui 1928. Or, tot la începutul lui 1928,

Mihai Ralea reacționează violent în mai multe articole, printre care și *Misiunea unei generații*", împotriva „barbariei” noii generații. Fără să-l numească pe Eliade, Ralea se referă la *Manifestul crinului alb* (publicat la începutul anului 1928 în revista și la câteva articole ale lui P. Marcu-Balș (pseudonimul lui Petre Pandrea) care exprima, este adevărat că într-o manieră mai degrabă grosolană, anumite idei comune întregii generații: reproșuri, adesea nedrepte, la adresa părinților (generația care făcuse războiul). nevoia de înnoire morală. Întoarcerea la tradiții, reinvestirea cu valoare a pasiunii și angoasei etc. în acest articol

*Forme de modernitate* polemic, Ralea își prezintă generația ca fiind dominată de două idei conducătoare: antipozitivismul și respectul față de ordine. Prin primul termen, el înțelege îndoielile asupra credinței în progresul continuu și în capacitatea nelimitată a științei de a rezolva toate problemele, această credință definind, dimpotrivă, generațiile trecute, de la Maiorescu la Stere, Ionel Brătianu și Maniu. Să remarcăm, în trecere, că acestei generații mai vechi îi aparțin, de asemenea, printre alții, și Hortensia Papadat-Bengescu, Sadoveanu, E. Lovinescu, Mateiu Caragiale și Rebreanu, în timp ce generației lui Ralea îi aparțin Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Blaga, Vianu și Călinescu. Acești scriitori care reprezintă două generații, clasați mai devreme de-a valma sub categoriile *doric* și *ionic*, conform canonului literar, sunt chiar scriitorii pe care am decis să-i discut la modul global sub calificativul comun de modernism „estetic”. De altfel, să nu uităm că antipozitivismul amintit mai devreme definește și eseul lui Camil Petrescu despre Proust. În fine, dacă revenim la eseul lui Ralea, trebuie să precizăm că el opune cea de-a doua idee conducătoare a generației sale, aceea de ordine, anarhismului „tinerilor” (Eliade s-a născut în 1907, Petre Pandrea și Mircea Vulcănescu în 1904, Cioran în 1911, Noica și Blecher în 1909), și combate angoasele lor „importate de aiurea”, misticismul antiraționalist și ortodoxia, considerându-le posibile surse ale unui viitor

obscurantism, și de asemenea vitalismul inspirat de Bergson (admirat totuși de Camil Petrescu!) și Nietzsche. Pentru Ralea, respectul ordinii nu este sinonim cu dictatura ci, dimpotrivă, cu o „colaborare democratică”, stabilitatea instituțiilor, solidaritatea cetățenilor în jurul acestora și apărarea puținei civilizații materiale pe care precursorii au obținut-o în România, civilizație de care poporul are mult mai multă nevoie decât de vitalismul tinerilor care ar putea-o distruge.

Iată-ne, așadar, în fața conflictului major al epocii, care va deveni exploziv în anii ce vor urma, cel dintre valorile *ordinii* instituite după război (concepută de cei „bătrâni”. care au făcut războiul, dar apărată de generația intermediară a lui Ralea) și

*Romanul românesc interbelic: problema canonului* cele ale contestării acestei ordini de către generația tânără (grupul *Crinului alb*, Eliade și personajele romanelor sale, Blecher și avangarda), care, în ochii „bătrânilor” (după Baly, personajul din *Huliganii*), depozitează forța unei „dezordini necesare”. Această *dezordine* – definită astfel doar prin raportarea la *ordinea establishment-ului* – este văzută în moduri diferite: ea este negată, refuzată de Ralea, acceptată ca un rău necesar de către Baly, și susținută de tinerii ca Pleșa, personaj al aceluiași roman. (Combin aici opinii reale, cele ale lui Ralea și fictive, ale câtorva personaje literare, adoptând perspectiva lui Bahtin asupra romanului „polifonic” – și cred că *Huliganii* este unul dintre ele – în care vocile personajelor exprimă discursurile sociale reale ale epocii). Este surprinzător să vezi că aceste reacții diferite sunt dictate de *aceiași gen* de motive – etice – dar că grupurile respective consideră drept „etice” motive absolut diferite și chiar incompatibile unele cu celelalte. Pentru Ralea, este vorba despre stabilirea unei „noi etici românești”, fondată pe valorile ordinii, pe care el o apără, în vreme ce pentru tinerii teoreticieni disprețuiți de el este vorba, dimpotrivă, de construirea unei etici noi și a unui „om nou” prin deconstruirea ordinii actuale: dezordinea provizorie va

conduce apoi la o nouă ordine, „mai dreaptă”. Trebuie precizat, de asemenea, că atunci când apără ordinea democratică Ralea nu o apără pe cea liberală: el își scrie articolele chiar înaintea căderii regimului liberal – acesta va fi urmat de un guvern național-țărănesc începând din noiembrie 1928 – și va deveni redactor-șef al revistei *Dreptatea*, a aceluiași partid, în anii treizeci (ceea ce nu îl va împiedica, din păcate, să devină unul dintre susținătorii dictaturii regale, după 1938, și ai celei comuniste după cel de-al doilea război mondial). Ca adversar al partidului liberal, Ralea apără liberalismul democratic, în sensul mai larg pe care îl folosesc aici, până în 1938. Ralea și tinerii sunt deci de acord asupra faptului că obiectul criticii lor – sistemul liberal din 1927 – 1928 – trebuie schimbat, dar nu și asupra alternativei la acesta: întoarcerea la puritatea unui sistem democratic (Ralea). sau un sistem complet nou. Este totuși evident că cele două poziții au ceva în comun: ○

*Forme de modernitate* împotrivire de un ordin pe care îl voi numi aici „etic” – de nuanță, la Ralea, fundamentală, la Eliade – la realitatea politică de fapt.

Ne putem întreba dacă este legitim să considerăm opoziția „ordine versus dezordine” ca omoloagă cu aceea „estetic versus etic”. Aș dori să pledez aici pentru o astfel de omologare, așa încât să clarific termenii în discuție. Pornesc acest demers, de la câteva texte ale lui Kierkegaard, referitoare la conceptele de „estetic” și „etic”. Nu este chiar atât de arbitrară cum ar putea părea la prima vedere citarea filosofului danez în acest context: Eliade așază sub semnul lui Kierkegaard o parte din tinerețea sa bucureșteană, în primul capitol din *Memorii, Mansarda*, dedicat chiar anilor 1927 – 1928”, ca și problemelor generației sale – pe care deja le-am discutat mai sus – și deciziei de a rupe, după exemplul maestrului său danez, o legătură, pentru a se dedica carierei științifice. Drama – dacă există vreuna, fapt de care ne putem serios îndoi – se „joacă” în jurul termenului de „alegere”. In *Either/Or. A Fragment of Life* (1843)”,



Kierkegaard pune în opoziție modul de viață *estetic* - caracterizat prin multiplicitatea valorilor urmărite în viață, prin refuzul alegerii și, în dragoste, prin seducție și satisfacție nelimitată, gen Don Juan - și modul de viață *etic*, definit printr-o alegere fundamentală (*either/or*), sensul datoriei, și astfel - paradoxal pentru noi, necredincioșii - printr-un sens regăsit al frumuseții lumii. „The aesthetic factor în a person is that by which he is immediately what he is; the ethical factor is that by which he becomes what he becomes”. „Astfel, alegerea creează persoana, dar nu fără a traversa un moment prealabil de disperare: „This last life-view is despair itself. It is an aesthetic life-view, for the personality remains in its immediacy; it is the last aesthetic life-view, for it has to an extent admitted to itself a consciousness of the nothingness of such a life-view”. „Or, mi se pare că aproape toate personajele lui Eliade. la fel ca și el însuși în eseuri, se luptă exact cu acest gen de disperare: Petru Anicet. Alexandru Pleșa. Emil ian sunt conștienți în același timp

*Romanul românesc interbelic: problema canonului și de inutilitatea vieții lor estetice momentane și de incapacitatea de a scăpa de aceasta* Pavel Anicet plătește prin sinucidere incapacitatea de a alege între două femei iubite la fel, David Dragu alege, tot din disperare, ascetismul. Personajele lui Blecher trăiesc într-o suferință fără sfârșit și își pierd cu desăvârșire simțul realității. Ralea, dimpotrivă, pare să acceadă în mod spontan la un punct de vedere etic democratic. Atât atitudinea lui Ralea cât și cea a lui Eliade exprimă primatul eticului în raport cu esteticul, în dezbaterile epocii, dar exprimă și o a doua alegere, în interiorul domeniului etic, între ceea ce aș dori să numesc *revizionism* (Ralea) și *radicalism etic*, mai apropiat, dar nu identic, cu cel al lui Kierkegaard (Eliade în eseurile sale și personajul David Dragu în *Huliganii*). Deci, problema fundamentală nu era, la sfârșitul anilor douăzeci și în anii treizeci, nicidecum felul în care puteau fi decise luptele între grupările estetice, ci mai degrabă

cum se poate depăși esteticul, spre etic, și apoi spre religios. Pentru că tot Kierkegaard, în eseul său *The Point of View for my Work as an* (1848), subliniază că religiosul este rezultatul logic al eticului, dar că cele două puncte de vedere – esteticul și religiosul – rămân într-o relație de duplicitate permanentă, de cădere incontrollabilă dinspre unul spre celălalt. Și tot Eliade remarcă în *Jurnal*, la 13 aprilie 1962, în legătură cu acest eseu al lui Kierkegaard, sus-numita duplicitate chiar la Kierkegaard, „autor de opere în aparență morale și estetice, dar în realitate autor exclusiv religios, însă camuflat, agent dublu, pentru că pentru el era singurul mod de a lua contact cu individul, omul de pe stradă”. Și Eliade continuă: „Dacă într-o zi aş discuta în mod asemănător cărțile mele, aş putea arăta: a) că există o unitate fundamentală a tuturor operelor mele: b) că opera științifică ilustrează concepția mea filosofică...”

#### VII. Scurtă concluzie

Vastitatea domeniului etic astfel conceput devine evidentă. Niciunul dintre canoanele discutate mai sus nu poate să ajute la

*Forme (le modernitate* înțelegerea acestui fenomen. Doar îndepărtând aceste canoane putem observa bogăția dezbaterilor culturale din România acelei epoci, și contribuția decisivă pe care romanul a avut-o în aceste dezbateri.

Ceea ce mai rămâne de făcut este explorarea în profunzime a acestui domeniu etic, în opoziție cu domeniul estetic precedent. Aceste două atitudini fundamentale diferite au condus, de asemenea, la opinii la fel de diferite asupra subiectului în filosofie, asupra viziunii despre lume și descrierea sa în roman (s-au studiat până în prezent, cum remarcam mai sus, doar temele și personajele romanești), asupra decorului vieții cotidiene, mai ales arhitectura și urbanismul, asupra mentalității, descoperirea nudului în pictură și a sexului în roman etc. Mi-ar plăcea cândva să „citesc” tablourile lui Pallady în același timp cu *Patul lui Procust*, și să privesc arhitectura lui Marcel Iancu prin ochii Doamnei T., fascinantul

personaj al aceluiași roman. Oare o astfel de lectură ar fi posibilă? Nu știu, dar depășirea aici a canoanelor critice pare să deschidă, dintr-odată, noi domenii de cercetare, și, în același timp, să creeze un alt mod de a privi lumea, mentalitatea, romanul și arta anilor douăzeci și treizeci.

Mi-ar plăcea să subliniez, în final, pericolul care amenință aceste studii viitoare: căderea *post* fără voie, în vechiul estetism. După părerea mea, *tradiția negativului* în artă și în mentalitatea românească ar trebui, dimpotrivă, *protejată*, și împiedicată să alunece către o nouă admirație clasicizantă față de esteteți non-angajați. Ar trebui apărut domeniul eticii, în sensul pe care l-am dat aici cuvântului: o etică purificată de conotații și deviații tardive de dreapta, o *etică democratică* deci, ca potențial critic și voință de a rezista la orice tendință de a recădea în platitudini estetice, de a îngheța mișcarea formelor într-un monument vid, o etică deschisă larg asupra filosoficului, și care să poată înțelege în același timp și pragmatismul lui Ralea și fervoarea lui Eliade.

Am menționat mai sus postmodernismul! românesc ca o nouă etapă a literaturii. Privit din acest punct de vedere, modernismul.

*Romanul românesc interbelic: problema canonului* dar nu democrația liberală, aparțin istoriei, ceea ce înseamnă în viziunea mea, *sfârșitul esteticii și al canoanelor sale*. Pe de altă parte, dacă postmodernismul românesc își recunoaște precursorii, o face doar în raport cu scriitorii din Târgoviște, din anii șaizeci-șaptezeci. Postmodernii s-ar putea totuși întreba dacă nu cumva ceea ce am schițat aici ca *tradiție etică* - negativitatea, setea de autenticitate, limbajul dur, individualismul ireductibil, printre altele - nu era o dimensiune a culturii interbelice în care ei s-ar putea recunoaște și regăsi. S-ar putea atunci, poate, constata că eticul, cel puțin în sensul pe care l-am dat aici termenului, trăiește în continuare în anumite texte pe care le numim postmoderne, textele timpurilor noastre.

NOTE

1. Stanford University Press. 1976, p. 486.

2. Op. cit., p. 493 - 496.
3. vol. I, Ed. Flaminariu. 1986.1990.
4. *Romanul românesc interbelic*, București, Ed. Humanitas, 1998.
5. *Paradoxul român*, București, Ed. Univers, 1998.
6. Mircea Eliade, *Me moire I. Les promesses de Pequinox*, Paris, Ed. Gallimard. 1980. p. 420. Vezi și *Memorii*, București, Ed. Humanitas. 1990, 1997. p. 306.
7. Monica Lovinescu. *Unde scurte IV, Est-etice*, București, Ed. Humanitas, 1994. p. 348.
8. Monica Lovinescu. op. cit., p. 348 - 350: Mircea Eliade, op. cit., p. 419 - 420. *Memorii*, ed. cit., p. 305. Vezi și Mircea Eliade. *Me moire II. Les moissons du sol st ice*. Ed Gallimard. 1988. p. 265 - 266. sau în *Memorii*, ed. cit., p. 305. unde Eliade ironizează opinia lui G. Călinescu cu privire la „personajele gidiene”.
9. Friedrich Nietzsche. *Werke*. Band II. München. Carl Hanser Verlag. 1967.1981. p. 181.
10. *Les promesses de l'equinox*, ed. cit., p. 418 - 419.
- 11... Da. tata a fost în război, a ucis. asta a făcut el. Și mi-o spune de doisprezece ani. Au călcat individualismul în picioare, democrația și liberul arbitru, toată florăria lor de idealuri. Toate s-au dus. toate le-au anulat prin război. Ne-au furat opiumul, ne-au anulat orice ideal pe care îl puteam găsi în cărțile și teoriile lor”. (București. Ed. Garamond. 1995. p. 117)

#### *Forme de modernitate*

12. *Itinerar spiritual și Scrisori către un provincial*, în *Profetism românesc*, vol. I, București, Ed. Roza Vânturilor, 1990.
13. *Misiunea unei generații*, în *Fenomenul românesc*, București, Ed. Albatros, 1997, p. 114 - 124. Vezi și eseu *Decăderea formelor*, ibidem, p. 201 - 205, în care discută problema anumitor forme care rămân aceleași în mai multe tipuri de discurs, într-un mod ce poate fi comparat cu acela pe care eu îl adopt în acest eseu, pentru a regăsi forme sau atitudini comune literaturii, artei și politicii

perioadei.

14. *Memorii. 1907 - 1960*, București, Ed. Humanitas. 1991, 1997. p. 126 - 147.

15. Folosesc aici ediția engleză Penguin Books, 1992.

16. Op. cit., p. 492.

17. Op. cit., p. 502.

18. *A Kierkegaard Anthology*, ed by R. Bretall, Princeton University Press, 1973, p. 323 - 339.

19. *Fragments d'un journal*, voi I, Gallimard, 1973, p. 400. *Jurnal*, vol. I. București, Ed. Humanitas, 1993, p. 432.

Traducere de RAMONA JUGUREANU

PENTRU UN MAI GRABNIC SFÂRȘIT

AL CANONULUI ESTETIC\*

Nașterea canonului

O discuție despre canon ar trebui să pornească de la recunoașterea faptului evident că „ordinea literară” românească a fost stabilită de patru oameni: Maiorescu (1840 - 1917), Lovinescu (1881 - 1943), Călinescu (1899 - 1965) și Nicolae Manolescu (n. 1939). Au existat, desigur, și alți critici care au alimentat, ori amendat, opiniile „celor patru”, dar ei s-au raliat, în linii mari, în fiecare generație, opiniilor aceluia din acest cvartet de aur care o reprezenta în modul cel mai strălucit. Însemnătatea „celor patru” este enormă. Ceva demiurgic, astăzi încă fascinant, însoțește gesturile lor: Maiorescu ridică din mâlul primordial arhipelagul genurilor și atitudinilor literare, Lovinescu taie în pădurile și poienile lui conturul primelor orașe și conferă modernismului unica îndreptățire a existenței în cultură, Călinescu aduce în *Istoria* lui prima imagine despre sine modernă a literaturii române, iar Manolescu salvează, decenii de-a rândul, din neghina comunistă, griul curat. Metafora despărțirii apelor de uscat, gestul demiurgic prin excelență, implică totodată îndiguirea apelor, respingerea formelor alternative ca ««//-forme. Demiurgul este și Marele Defensor: Maiorescu ne apără de demagogie, Lovinescu de pășunism, Călinescu de naționalism și antisemitism în plină perioadă antonesciană, iar Manolescu respinge asalturile staliniste și neoașiste.

Da, numai că orice afirmare a unei anume forme de cultură aruncă restul creației în non-cultură. iar suzeranitate

Articol publicat în *Dilema*, nr. 245.3 - 9 octombrie 1997. p! 6.

*Forme de modernitate* canonului se întreține prin reproducerea lui automată: necesitatea digului nu se mai dezbate, ci doar ajustările lui, pe ici, pe colo. Drept a/î>-forme sunt luate adesea și *alte* forme, iar reciclarea reziduurilor încetează.

Acțiunea „celor patru” este comparabilă cu cea a marilor cronicari moldoveni din secolul XVII și XVIII: Ureche, Miron Costin și Neculce. „Cei patru” stabilesc canonul cultural modern și „cronica vieții literare” din secolul XIX și XX, „cei trei” stabilesc canonul istoric al veacului de mijloc, letopisețul moldovenesc și conștiința de sine a omului medieval. Născuți la distanțe cam de 20 - 40 de ani unul de altul (deci 1 - 2 generații; vezi datele mai sus), dar legați între ei și prin relații de maestru/discipol, „cei patru” continuă și ei „cronica”, fiecare din punctul unde o lasă predecesorul, într-o perfectă solidaritate de idei, atitudini și evaluări, chiar dacă uneori în dezacord de detaliu. Lor li se datorează constituirea canonului, sau a conștiinței de sine a modernului, pe următoarele mari dimensiuni: autonomia esteticului față de politic și etic, o scară definitivă de valori literare, repere estetice (mai ales franceze), ierarhie centru/margini, serii istorice, teme recurente, omogenitate națională, strategii literare în raport cu puterea, fie ea democratică, fie totalitară și, mai ales, modelele interpretării textuale.

Limitele contestării

Fascinația canonului include „naturalizarea” lui: noi gândim despre noi înșine atât de firesc în interiorul acestui canon, încât, potrivit sentimentului public, el nici nu mai există. Nu vreau prin aceasta să spun că *valorile* promovate de „cei patru” nu au fost niciodată contestate, ci că *sistemul normativ* presupus de aceștia ceea ce se înțelege, deci. prin „canon” - a rămas același. De la t ihnea, Mmrdoński sau Iorga la liberalii anilor treizeci, de

la

*Pentru un mai grabnic sfârșit al canonului* unui doctrinari comuniști „luminați” postbelici la stilisticieni și structuraliști izolați, de la istoricii moderni „disidenți” (Ileana Vrancea, Ana Selejan, Marin Nițescu) sau postmoderni mai recentți (antologia optzecistă a lui Gheorghe Crăciun, Magda Cârneci, Ion Manolescu și alții) la impunătoarele serii „est-etice” ale Monicăi Lovinescu și Virgil Ierunca, orice încercare de răsturnare fundamentală a canonului a dus nu la modificarea nucleului său dur, ci, în cel mai bun caz, doar la crearea de noi „margini miluite”.

De ce se complăce cultura română în același canon estetic de vreo 120 de ani?

Aceasta este întrebarea fundamentală, cred eu, și nu atâtea alte întrebări derivate, precum aceea dacă Nichita Stănescu a fost, sau nu, un mare poet, sau dacă el a fost „mai mare”, ori „mai mic”, decât Dimov, sau dacă lui Sadoveanu, sau lui D.R. Popescu, ca „mari” scriitori, li se pot ierta „micile” lor slăbiciuni omenеști. Mărturisesc că asemenea întrebări mi se par lipsite de interes, ca fiind simple *efecte* ale canonului (ceea ce nu înseamnă că anumite corecții istorice n-ar trebui să fie făcute). Mi se pare însă esențial să reflectăm în primul rând nu la „succesele zilei”, ci la canonul care le produce, la *presupunerile cursive* ale acestor succese: ideea că există o *singură* ierarhie estetică (de aceea trebuie neapărat decis dacă X e „mai mare” decât Y), că ea este o *ierarhie* estetică, de stabilit, desigur, de noii „critici de direcție” ai tinerelor generații, că această ierarhie este numai sau, în primul rând, *estetică* (de aici preeminența artistului asupra cetățeanului și „dreptul” de a fi politic tolerat sau chiar „iertat”, al primului), ideea că esteticul există în sine, literatura în sine (nici măcar comparată cu filosofia ori cu artele plastice), textul tot în sine (marea critică literară românească este imanentistă și se limitează la o discuție asupra personajelor

*Forme de modernitate* în proză și asupra

„existențialului” în poezie), ideea că fraza și imaginea poartă valoarea estetică, nu construcția textului (din „cei patru” doar la Manolescu găsim preocupări naratologice) și, în cele din urmă, ideea că există un grup de specialiști (critici literari) care, ei singuri, au sacra misiune de-a păstra neatinse marile valori ale neamului pentru publicul abrutizat de comunism ori de consumism democratic. Rezultatul acestui corpus de reguli canonice este o încorsetare estetică a valorii culturale, și încă din unghiul unei foarte limitate estetici. Aș da ca exemplu numai uimitor de îngusta receptare a lui Rebreanu în critica română, în *ciuda* evaluării lui globale extrem de pozitive. El a fost redus la „romanul gloatei”, „suflete obscure” (Călinescu), „suflet frust”, „lipsă de orice preocupare pur artistică” (Lovinescu), epos rural fără aderență la lumea urbană, lipsă de stil. Cum în acest canon intrau doar *Ion* și *Răscoala*, restul operei – pe care, din lipsă de spațiu, îl definesc aici doar tematic – a fost complet ignorat: excelentele romane *Gorila*, unul dintre puținele romane politice interbelice și probabil singura evocare obiectivă de-atunci a Gărzii de Fier, ca și *Amândoi*, dramă a orașului de provincie și singurul roman polițist de calitate al epocii (gen evident ne-canonice, căruia Călinescu îi acordă doar un disprețuitor rînd și jumătate), ori drama de conștiință din *Calvarul*, jurnal sub ocupație germană, azi comparabil prin acuitate cu cele din ocupația sovietică, ori cu jurnalul lui Sebastián.

### Posibile cauze

Constituit în corpus de norme în secolul XIX datorită lui Maiorescu și „Junimii”, acest canon a fost la noi, altfel decât în alte culturi, permanentizat în secolul XX datorită supremației generațiilor următoare de maiorescieni. Comunismul a blocat apoi orice dezbatere canonică. În lipsă de altceva, preluarea tezelor lui Lovinescu și Călinescu de criticii următori a creat o fal

*Pentru un mai grabnic sfârșit al canonului estetic* să impresie de continuitate valorică. Falsă, pentru că ea nu era altceva decât ce ar fi fost în Italia o supremație până în



zilele noastre a lui Croce, ori în Franța a lui Thibaudet, ambele, din fericire pentru dinamica intelectuală a acestor țări, practic de negândit. Slăbiciunile și mai târziu anihilarea societății civice în România au făcut ca esteticul să fie mereu văzut ca singura graniță de apărare a democrației în fața terorii de dreapta și de stânga. Motivul a fost, cred, faptul că societatea democratică interbelică a fost dominată de *modernismul estetic, de modernitatea socială*. Idealul ei (lovinescian!) de aliniere la Occident a ținut rafinamentul acestuia, nu egalitarismul lui. Cultura românească s-a mulțumit 120 de ani cu același canon estetic – acesta ar fi un început de răspuns la întrebarea pusă mai sus – pentru că societatea românească, în acești ani, s-a blocat pe absurda dilemă „modernism versustradiționalism”, în loc să se angajeze într-o reală și practică *democratizare*. Sterila dezbatere despre „ce societate ar trebui să avem” a înlocuit analiza și îmbunătățirea celei existente. În *contra direcției de astăzi în cultura română*, din 1868, a permanentizat lupta cu „vițiul radical, neadevărul” și cu „lipsa de orice fundament solid pentru formele din afară ce le tot primim”. Actualitatea acestor aserțiuni la sfârșitul anilor treizeci, ca și acum de altfel, în anume cercuri naționaliste, este semnul unei nefirești, chiar dezastruoase blocări istorice. Și dimpotrivă – argument *a contrario* –, faptul că abia actuala democrație, în curs de construcție, pune în centrul preocupărilor ei valorile civice, nu estetice, face posibilă, pentru prima oară, o discuție reală despre canon.

Joc terminal

O discuție? Nu, cred că a venit, în sfârșit. timpul să se încheie *supremația canonului estetic* în cultura română. Deși justificat istoric, el a dus la o inacceptabilă încorsetare a gândirii și creației

*Forme ele modernitate* culturale românești. El legitimează nu reînnoirea, ci reproducerea valorilor centrale, în fapt *conservatorismul estetic* – chiar dacă formulele lui istorice diferă –, scăderea catastrofală a preocupărilor metodologice, hermeneutice și cognitive – ce

să mai căutăm adevăruri, metode sau valori noi, din moment ce le avem deja pe cele eterne – și, în ultimă instanță, scăderea creației culturale înseși. Iată de ce nu doresc nicio (nouă) bătălie canonică, ci doar abandonarea oricărui canon. Și tânjesc după aerul pur care-i va urma.

MIRCEA ELIADE

DIALECTICA FANTASTICULUI\*

Privirea curge de departe, filtrată prin ochelari, adăpostită de o frunte concentrată, puternică; obrazul, bărbia, decupate dur, tăiate de o gură subțire, liniară, crispată. Gesturile febrile, uneori explozive, alteori stângace, de obicei stăpânite, un calm impus, controlat, dincolo de care se zbate neliniștea, ori surâde, poate, seninătatea. Vorbește puțin, mai mult ascultă, și privește. Curios, atent la toate, fericit nu să expună, ci să învețe. O bucurie a dialogului, purtat cu o pasiune aproape adolescentă, epurată de orice vanitate. Retragere în tăcere și în aburii pipei, pentru ca celălalt, eliberat de apăsarea Savantului, să-și releve mai firesc propria-i originalitate. Prevenitor, simplu, spontan, cu tact și cu distincție, în orice împrejurare, cu o franciscană blândețe. O prezență intensă, vidată uneori de o bruscă retragere în sine, ca apele supte, adânc, în pământ. Modest, incredibil de modest, dar cu un simț cert al valorii sale. O candoare care se bucură copilărește de frumusețile zilnice ale lumii, sau poate o înaltă înțelepciune, eliberată de contingent, contemplând veacul și veacurile...

În pofida unor împrejurări speciale, personalitatea lui Mircea Eliade îmi apare ca specific românească. Dincolo de o prodigioasă prezență internațională, scriitorul și savantul continuă să gândească și să creeze în cadrul unor structuri românești, evidente în operele lui literare (scrise, toate, în limba maternă) și, cred, în însuși stilul personalității sale. Iată de ce consider într-un tot necesară abordarea prozei „fantastice” a lui Mircea

Studiu introductiv la volumul Mircea Eliade: *La țiganeii*. București. Editura pentru literatură. 1969. p. V-XL. O parte a acestui capitol a fost publicată ca prefață la:

Mircea Eliade. *Andronic et le serpeni*. Paris. Cahiers de 1 „Herne. 1979.

Mircea fului. Încă din copilărie, un mod propriu de a percepe și trăi viața îl deschide către înțelegerea unei experiențe ca descoperire, ca revelație, către simbolismul secret al lumii, către fascinația destinului licărind nevăzut în cotidian. Din acest centru adânc al personalității lui Eliade, se vor desface în timp atât pasiunea eruditului, cât și nevoia de exprimare directă a prozatorului. De altfel, episodul citat va reveni aproape întocmai în obsesia camerei Sambă, pentru Ștefan Viziru, din romanul *Noaptea de Sânziene*.

\*

Mircea Eliade a mărturisit odată1 interdependența paginilor lui „realiste” și „fantastice”, încă din epoca debutului. Primele încercări, publicate în *Ziarul științelor* se numeau, semnificativ pentru orientarea lor, *Cum am găsit piatra filosofală* și, respectiv, *Amintiri din retragere*. În liceu, scrie, fără a le publica, *Memoriile unui soldat de plumb* (paralel cu *Romanul adolescentului miop*), care se voia o istorie cosmică a unui fragment de plumb, din epoca formării pământului până în prezent, sub forma unui soldat-jucărie.

Nu trebuie însă uitat că în multe scrieri se situează la interferența realului cu fantasticul.

Cum s-ar putea explica această particularitate, destul de rară în literatura română? Cred că prin aceeași factori care explică și interesul omului de știință pentru fenomenele spirituale cele mai diverse: o anumită percepție a *miraculosului*, existentă încă din copilărie, și o deschidere *culturală* (lecturi, călătorii, studii, experiențe de viață) spre sisteme de gândire situate în afara tradițiilor locale, și chiar europene, dar pe care, tocmai de aceea, le poate apoi înțelege mai adânc. Din acest punct de vedere, literatura fantastică a lui Mircea Eliade se situează între cea realistă și studiile de filosofie sau istorie a religiilor, în același sens în care evaluarea unor evenimente ca „fantastice” se situează între descrierea lor strict pozitivă,

indiferență la mister, și interpretarea lor științistă, în funcție de anumite complexe culturale arhaice, circulație a motivelor mitice și ritualice etc.

### *Dialectica fantasticului*

Personalitatea unitară a lui Mircea Eliade s-a format tocmai prin permanenta *interferență* a acestor *atitudini*, preponderența uneia sau a alteia dintre ele definind un anumit sector al operei. Libera comunicație între atitudini înseamnă mișcarea interioară a unui om pe care niciodată nu l-a mulțumit exclusivismul uneia singure, pentru că a realizat, întotdeauna, misterul infinit al realului, ambiguitatea lui fascinantă. Mărturisirile lui Eliade sunt, astfel, revelatorii: „Este, în orice caz, reală dependența unor scrieri literare de cele teoretice, și viceversa începând cu exemplele cele mai evidente, așa putea aminti *Secretul doctorului Honigherger*, care derivă direct din Yoga...” 3

Pe de altă parte, câteva rânduri mai jos, se precizează: „Poate că dacă mi-aș fi dat osteneala, simbolismul din *Șarpele* ar fi fost și mai coerent, dar, atunci, probabil, invenția literară ar fi fost stânjenită. Nu știa Faptul care mi se pare interesant e următorul: că deși «atacam» un subiect atât de scump istoricului religiilor care eram, scriitorul din mine a refuzat orice colaborare *conștientă* cu eruditul și interpretul simbolurilor; a ținut cu orice preț să rămână *liber* să aleagă ceea ce îi place și să refuze simbolurile și interpretările pe care i le oferea, de-a gata, eruditul și filosoful”. 4 „Evident, n-aș vrea să las cumva impresia că scriam literatură ca să demonstrez cutare sau cutare teză filosofică. Dacă aș fi făcut-o, e probabil că romanele ar fi fost, filosoficește vorbind, mai consistente. În realitate, așa cum experiența *Șarpelui* o demonstrează pe deplin, scriam literatură pentru plăcerea (sau nevoia) de a *scrie liber*, de a inventa, de a visa, de a gândi chiar, dar fără stringența gândirii sistematice. Este probabil că o serie întreagă de mirări, mistere și probleme pe care le refuza activitatea mea teoretică își cereau îndeostularea în libertatea scrisului literar”. 5

\*

Romanul *Domnișoara Christina* (1936) crește direct din folclorul românesc: o poveste cu strigoi. Într-o lume căzută pradă blestemului, pe care un tânăr o salvează, ucigând a doua oară

*Mircen Eliade* strigoiul, cu un drug de fier împlântat în inimă. Textul debordează însă schema inițială, devenind curând un soi de *mister* medieval, realizat în spațiul românesc, comparabil cu Unele piese de teatru ale lui Blaga. Mai mult ca în celelalte scrieri fantastice, personajele nu au o viață autonomă, existând – aproape impersonal – numai prin *funcția* lor într-un ritual străvechi. Numai că acum, spre deosebire de toate celelalte scrieri fantastice (cf. *infra*), nu întâlnim în țesătura epicului nici dialectica sacru-profan, nici problematica teoretică, familiară orientalistului, precum caracterul iluzoriu al spațiului și timpului din *Noaptea la Serampore*, sau conceptul de om total din *Șarpele*. Conflictul nu mai apare din înfruntarea unor sisteme de gândire diferite, ca în celelalte scrieri, ci, paradoxal de simplu, în confruntarea dintre două supraforțe de maximă generalitate, Viața și Moartea. De altfel, de n-ar fi atmosfera intens magică a textului, ne-am putea gândi chiar la o parabolă.

Aceste forțe se constituie destul de rapid după începutul cărții, încât „criza” de semnificație a evenimentelor din alte povestiri aici nu există. Aproape cu conștiinciozitate, autorul revelă poziția fiecărui personaj în conflict, benefică ori malefică, fără ca nicio dezvăluire ulterioară să o mai complice. Deplasarea cititorului de la un nivel existențial la altul este înlocuită cu un pariu: singura *suspense* se referă la victoria ori eșecul eroului Egor. Citim, de fapt, un basm în care *fantasticul devine aproape supranatural de factură magică* \*, inferior” ca spiritualitate implicată față de caracterul sublim, sacru al forțelor declanșate în *Noaptea la Serampore*, ori *Secretul doctorului*

Certitudinea existenței lumii demoniace a strigoilor este, de la început, totală, Egor și Nazarie convingându-se

prin *teroarea* pe care o resimt. În loc de *dilema real-ircăl*, frecventă în alte scrieri fantastice, apare aici *conflictul real-ireal*. Dialogul între cele două lumi nu este efemer și privilegiat, prin fulguranța hierofaniilor și prin ritualul inițierii, ci este permanent și general, printr-o adevărată strategie a terorii. La conac, cele două tabere se asediază reciproc, ca într-un „*western* dunărean”, numai că beligeranții cer suflute în loc de averi și utilizează nu arme (l.c. iic. ci rituri magice. Chiar dacă probele materiale ale

*Dialectica fantasticului* existenței Christinei sunt inefabile (parfumul de violete, o mânășă pierdută, care se face scrum la atingere), *e generat de dubiu, ci de certitudine*. El constă în prezența familiară a lumii celeilalte, în *anularea intervalului* dintre lumea viilor și cea a morților. În mod obișnuit, cei vii și cei morți rămân în lumi diferite, necomunicante, condiție *sine qua non* a echilibrului. Apariția strigoiului, cu statutul său ambigen, tulbură acest echilibru, iar capriciul de a iubi un muritor dezlănțuie criza. Lipsit de auxiliarii săi firești, enigmaticul și straniu (cf. infra), lipsit și de obișnuita lui existență, dilematică, fantasticul devine o *ipoteză* – contingența noncontingentelor – și o *analiză* ca într-un experiment al rezultatelor; criza, adică dezlănțuirea haosului, se soluționează numai prin distrugerea factorului disident, ceea ce reintroduce ordinea în cosmos. Numim această situație „fantastică” pentru că ea deviază de la sistemul logic rațional al lumii noastre, deși *fără* ca ea să devină *posibilă* într-un alt sistem. Ca urmare, fantasticul se rezolvă, adică situația incomodă este eliminată, și sistemul triumfă, *fără* ambiguitatea finală din alte povestiri. Nu ne rămâne decât să remarcăm, încă de acum, diversitatea modalităților de fantastic în opera lui Mircea Eliade și să observăm, totodată, că cea din *Domnișoara Christina* rămâne singulară în restul operei.

Viața și Moartea se înfruntă prin două grupuri de personaje. *Moartea* este reprezentată, evident, de strigoaica Domnișoara Christina, de fugara prezență a aliatului Satan („celălalt”, prin eufemism) și de către

agenții ei: Simina, fetița posedată, doamna Moscu, mama, apoi vizitiul și caii de la rădvan, fantome ca și stăpâna lor. *Viața* este reprezentată de Egor, Eroul, și ajutoarele lui: Nazarie, apoi doctorul, și, în final, țăranii din sat. Dar Egor este totodată și obiectul disputei între cele două forțe, la fel ca și Sanda, iubita lui, care, însă, aparține alternativ celor două tabere, victimă și aliată involuntară. Egor luptă cu Domnișoara Christina pentru el însuși ca și pentru Sanda, Christina luptă cu Sanda pentru Egor: Egor o distruge pe Christina. dar și Christina pe Sanda!

Arta romanului constă în compoziția lui impecabilă. Debutul este mult mai rapid decât în *Șarpele* ori în *Secretul doctorului*

*Mircea*

*Honigherger*, pentru că „strategia” fantasticului cere, aici, nu o descriere, eventual detaliată, a unei lumi profane (= burgheze, în *Șarpele*) în care izbucnește sacrul (printr-o hierofanie), ci o rapidă înclăștare între uman și nonuman. Expozițiunea prezintă, deci, actorii dramei, sugerând nu caracterul *enigmatic* al unor gesturi și cuvinte, în sensul de rupere a semnificațiilor de semnificanți, ci existența unei *intenții* secrete în spatele acestora din urmă, încă necunoscute. Între cuvinte convenționale încep să apară goluri, pauze neliniștitoare. Expozițiunea romanului este construită, deci, ca o *așteptare* a ceva terifiant, prin ciudățeniile familiei și jupânesei, magia nopții dunărene („vrajă”), cu un fundal pre și anistoric, „scitic”, neliniștea progresivă a lui Egor și Nazarie. Evenimentul primei întâlniri cu Christina, în cursul nopții pe care cei doi bărbați o petrec terorizați, laolaltă, declanșează conflictul – și romanul – propriu-zis care va fi construit pe baza a doua principii: apropierea Christinei, realizată prin *materializarea ei treptată*, și, în al doilea rând, *extinderea și generalizarea conflictului* inițial Egor-Christina la proporțiile unei înfruntări Viață-Moarte, prin desenarea în jurul celor doi a unor cercuri concentrice, care „înghit” treptat toate ființele și obiectele de la conac.

Scenele intermediare care o „anunță” pe Christina se

succed rapid: portretul sfidător și dramatic din fosta ei cameră, atmosfera acestei camere („tinerețe oprită în loc”), întâlnirea Egor-Simina, în care fetița îi povestește un basm cu evidente aluzii și îndemnuri<sup>6</sup>, apariția probabilă, în acest timp, a Christinei, încă invizibilă, în parc, povestirea lui Nazarie despre cruzimile și erotomania Christinei în viață. Urmează *visul* lui Egor, în care Christina se introduce firesc, dar *dizolvând* lumea onirică prin simpla ei prezență, transformând-o într-o lume supranaturală, în care spațiul (odaia lui Egor) este același și totuși fundamental altul. „Ce bine că toate lucrurile acestea se întâmplă în vis”, gândi el. De fapt, inerția conștiinței onirice este ultima lui apărare, curând Egor se „trezește” și o vede cu o deplină luciditate.

Această primă întâlnire precizează nuanțe semnificative. < lui. tina se refuză pe sine ca strigoi și încearcă, patetic, o

*Dialectica fantasticului* reîntoarcere în lumea oamenilor, pe calea unei iubiri normale; ea se vrea și se face femeie, transformând pofta de sânge a strigoiului în pofta de dragoste a femeii: „«Nu te speria, dragostea mea, șopti atunci Christina. Nu-ți voi face nimic. Ție nu-ți voi face nimic. Pe tine te voi iubi numai»... Vorbea încet, rar, uneori cu multă melancolie în glas. îl privea nesățioasă, înfometată și totuși, în ochii ei sticloși se cobora câteodată o umbră de infinită tristețe”. Fascinația Christinei se exercită prin însuși statutul ei paradoxal. Dorințele de femeie o fac femeie, dar Christina rămâne încă suspendată între abur și came, formă incertă, halucinantă, țesută din prezență și totodată absență, lubrică, deșăntată și totuși asexuată

Senzualitatea imposibilă a Christinei se extinde, încă de la început, asupra Simonei. Fetița, neobișnuit de frumoasă, este concepută ca o „dublă personalitate” într-un mod care amintește de cei doi copii din romanul lui H. James *The Turn oftite* (*O coardă prea întinsă*, în traducere românească). Comportarea ei „joacă” între un registru uman ingenuu, de copil binecrescut, dar ușor excentric, și



un registru inuman, „diabolic” (= corupție a umanului), de agent al Christinei. Dintre toate personajele romanului, Simina este singurul „fantastic” în sensul pe care-i vom găsi în scrierile ulterioare, prin această ambiguitate a dublei apartenențe, prin imposibilitatea noastră de a „explica” fenomenul însuși (nefiind vorba, evident, de o „întrupare”, ca la Christina, ori de o apariție pur spectrală, ca la vizitiul acesteia).

Biologic prenubilă, Simina stăpânește totuși arta seducției, fiind la fel de violent și totodată abstract senzuală ca și maestra ei. Este evident, de altfel, că Simina nu are numai rolul minor de valet intrigant, ci, mai mult, că ea *devine* chiar Christina (o a doua „întrupare”, acum metaforică, a acesteia!), într-o variantă diurnă care completează seducția nocturnă a celeilalte. Întrecerea de forțe cu Simina, din grajdul părăsit, îl lasă pe Egor la fel de vlăguit ca și vizita Christinei din cursul nopții, iar mai târziu, înfruntând-o din nou, în pivniță. Egor, salvat de spaimă, va accepta sadismul fetei brusc erotomane. cu aceeași inumană voluptate pe care o presimțise în preajma Christinei.

### *Mircea Eliade*

Prezența Christinei, persuasivă prin Simina, devine disuasivă, prin Sanda. Simetria personajelor interpusă între Christina și Egor este evidentă, Sanda, obligată probabil și la sângeroase ritualuri, de către doamna Moscu, slăbește treptat prin transferul - magic - de viață și chiar de materialitate, *de de femeie*, săvârșit în favoarea Christinei. De altfel, Sanda se „îmbolnăvește” exact în noaptea primei apariții a Christinei, starea ei se înrăutățește în timpul celei de-a doua nopți, și va muri după a treia noapte, în zori, odată cu Christina, ucisă de Egor. Paralelismul magic al celor două planuri, și inversa proporționalitate a ponderii Viață-Moarte, iată prima formă de manifestare a generalizării conflictului Egor-Christina. Sanda și Simina formează *primul cerc concentric*; li se adaugă Nazarie, „adjunctul” lui Egor, nu numai pentru că îi este prieten și „aliat”, ci și pentru că

suferă asaltul aceluiași forțe maligne.

Un cerc următor i-ar cuprinde pe doctor, aliat de nevoie cu Egor, năvălind speriat în camera lui, ca și Nazarie cu două nopți înainte, pe doamna Moscu, psihopată și sadică, împreună cu strania doică, intrată și ea, ca *alter-ego* al Christinei, în atitudinea violent erotică a acestor „foste”, sau „încă nu”, femei, față de Egor.<sup>7</sup> Următorul cerc cuprinde spectrul „propriu-zis”, vizitiul, după care urmează ființele animale, caii de la trăsură, pandant evident la păsările și animalele ucise, „supte” de strigoi (de comparat cu păsările *vânate* de doctor, departe de conac!), apoi acel *altcineva* teribil, Satan însuși. În fine, obiectele se organizează și ele concentric: trăsura, mânușa Christinei, acareturile, mobilele (mai ales cele din camera lui Egor), și, prin extindere, tot spațiul fizic, conacul, pădurea (artificială, din salcâmi plantați, în loc de vechiul codru al Teleormanului!), satul, pământul cu adâncurile lui blestemate, pline încă de oase scitice...

Scena culminantă a romanului este a treia și ultima întâlnire Egor-Christina. Dezgustul violent al celei dintâi întâlniri fusese depășit în a doua noapte prin introducerea, de către Christina, a unui element suplimentar de tensiune, Diavolul, deci a unui dezgust încă și mai insuportabil, pentru a crea, comparativ, impresia „binefăcătoare” a prezenței ei. Atunci, Egor „gândea” cuvintele Christinei. nu le mai „auzea”; o magică identificare.

*Dialectica fantasticului* depășind starea visului, care presupunea totuși separația conștiințelor. A treia întâlnire nu putea, deci, realiza decât o uniune totală, în timp și în conștiință, prin înfrângerea oricărui dezgust sau spaime.

Capitolul XIV și mai ales XV, de evocare a acestei supreme întâlniri, cuprind, după părerea mea, unele dintre cele mai înalt poetice pagini de dragoste din proza română. După o pregătire echivalentă cu o inițiere în „cealaltă existență”, atitudinea și valorile lui Egor se inversează: erosul suprafiresc face să explodeze în trupul și conștiința lui rezervele și spaimele față de strigoiul

„nelegiuit”, ca și omeneasca dragoste pentru Sanda, ori credința creștină, socotite, înainte, paveze sigure. Erosul ca senzație directă eliberează un soi de conștiință pură, ruptă de timp, oameni, cauzalitate și logică. Trupul trăiește clipa, adică voluptatea în sine, spiritul se pierde – adică se regăsește – într-o beatitudine a identității, ambele *lipsite de orice condiționări suplimentare*. „Carnea lui se risipea înnebunită, căci voluptatea îl sugruma, îl umilea. Gura Christinei avea gustul fructelor din vis, gustul tuturor bețiilor neîngăduite, blestemate. Nici în cele mai drăcești închipuiri de dragoste nu picurase atâta otravă, atâta rouă în brațele Christinei, Egor simțea cele mai nelegiuite bucurii, odată cu o cerească risipire, împărtășire în tot și în toate. Incest, crimă, nebunie – amantă, soră, înger... Totul se aduna și se mistuia alături de carnea aceasta incendiată și totuși fără viață”. „Dar acum te iubesc, gemu Egor. N-am vrut să te iubesc la început, mi-a fost frică de tine! Dar acum te iubesc! Ce mi-ai dat să beau Christina? Ce mătrăgună rodește din buzele tale?!” Ca în toată opera lui Mircea Eliade, de altfel, erosul este o șansă a autodepășirii, sau a depășirii condiției umane, *funcția* lui este poetică, ori metafizică, interzicând orice acuză de „vulgaritate”. Lirismul romantic al textului este filtrat printr-un limbaj petrarchizant, cu frecvenți termeni contrastivi, singurul în stare de a sugera paradoxul întâlnirii, *imposibilitatea posibilă* a acestei dragoste.

Delirul se rupe însă brusc, atunci când Egor, simțind rana sângerândă a Christinei, din care sângele gâlgâia fără a curge (!), își *reamintește*, adică atunci când memoria și conștiința logică

*Mircea Eliade* reapar, separând cele două condiții existențiale, ce păreau gata a se unifica, a se identifica. Dezgustul, interdicția exprimă, deci, acum *limitele* condiției umane, și nu *demnitatea* ei. La primele întrebări ale lui Egor („Ești moartă, sau ești numai în vis?”), Christina îi ceruse *uitarea*, adică risipirea conștiinței: „De ce-ntrebi mereu, Egor, dragostea mea? îi auzi el gândurile. De ce vrei să știi dacă sunt într-adevăr moartă și tu ești

muritor?... Dacă ai putea rămâne lângă mine, dacă ai putea fi numai al meu, ce neauzită minune s-ar împlini!" Acum, când minunea nu se *mai* poate împlini, Christina îi revelă dimensiunile existențiale ale eșecului, și-l condamnă la *memorie*, proiectându-l înapoi între oameni, dar ca pe un *damnat*, care a *văzut* și *n-a fost demn*: „Ești și tu ca toți ceilalți, Egor, dragostea mea! Ți-e frică de sânge!... Ți-e frică de chiar viața ta, de destinul tău de muritor!... Pentru un ceas de iubire, eu n-am șovăit în fața celui mai aspru blestem. Și tu șovăi în fața unei picături de sânge, Egor, muritorule! [...] Mă vei căuta o viață întreagă, Egor, fără să mă găsești! Vei pieri de dorul meu... Și vei muri tânăr, ducând în mormânt șuvița asta de păr!... Ia-o, păstrează-o!" Flăcările izbucnesc din lampa de petrol a lui Egor, mistuind patul în care minunea nu se putuse realiza și apoi întreg conacul blestemat.

Lirismul acestei întâlniri - momentul culminant al romanului - îmi pare a funcționa ca o *valoare inversă a fantasticului*. Liric este elanul „uman” al Christinei și elanul „inuman” al lui Egor, efortul celor doi de a-și uita limitele, de a se realiza într-un transcendent care înseamnă, pentru fiecare, modul celuilalt de existență. Dar „modelul” însuși al acestei realizări erotic spirituale este tot *uman*, fireasca sete de împlinire a oricăror îndrăgostiți pe pământ. Lirismul este antifantastic prin traducerea în termeni umani a unui conflict suprauman, liric este gestul uman al scriitorului, care *nu poate altfel* imagina acest conflict. Fantastic rămâne însă conflictul însuși, adică posibilitatea unui atare eveniment, dragostea unui om și a unei ființe spectrale, respectiv „contingența noncontingentelor”, fantastic este gestul scriitorului care imaginează acest eveniment.

În construcția romanului, Mircea Eliade a simțit probabil necesitatea unor filtre intermediare, și atunci a apelat la basmul

*Dialectica fantasticului* povestit de Simina și la *Luceafărul* eminescian, ca două exemple paralele ale unui același destin. Folosit cu discreție și integrat în strategia

Siminei, primul element este justificat artistic. În schimb, citatele eminesciene, mult prea frecvente și neinspirat plasate în momente de mare tensiune, ni se par stridente și inutile; o singură trimitere de principiu ar fi fost suficientă cititorului pentru a descifra sensul general de replică la poem, față de care *Domnișoara Christina* păstrează schema conflictuală și repartiția personajelor cheie, cu inversarea, însă, a rolurilor feminine și masculine: Egor (= fata de împărat) este muritorul care, din lipsă de vocație ori spaimă, respinge tentația absolutului (sau a morții), preferând Luceafărului (= Christina) o iubire terestră, Sanda (= Cătălin). Evident, intențiile textelor sunt diferite, în ciuda unor note romantice comune.

Caracterul culminant al capitolelor XIV-XV rezidă și în precipitarea altor fire ale epicului, paralele cu întâlnirea din camera lui Egor. Procedul, aproape general în romanele realiste ale lui Mircea Eliade, nu există însă în celelalte scrieri fantastice ale lui, cu excepția *Șarpei*. Este vorba de montajul unor acțiuni paralele, ca într-un soi de contrapunct, procedu posibil în roman, dar nu și în nuvela *Narațiunea* nu mai curge acum liniar, ci discontinuu, personajele acționează separat, se angajează autonom în marele Mister al acestei Nopti. Nazarie și doctorul o urmăresc pe Simina și au revelația trăsurii fantomă care o așteaptă pe Christina în camera ei, Sanda, așteaptă încă pe Christina, împreună cu doamna Moscu, care îi adusese o biată pasăre strigoiului. După momentul culminant al întâlnirii Egor-Christina, acțiunea începe să coboare vertiginos spre deznodământ, epicul se accelerează în timp ce trăsura fantomă dispare, împreună cu Christina, mâniată de eșec, incendiul se extinde, și Egor o salvează pe Sanda Reintegrat realității logice și umane, Egor începe să acționeze violent. Când erotismul Christinei se dovedește neputincios, presiunea Morții, *lipsită de singurul ei punct de inserție în Real*, scade, permițând forțelor Vieții să se refacă.

Interesant este că Egor acționează rațional și rece,

dar *termeni magici*, declarând că are nevoie de fier împotriva vrăjilor, distrugând portretul Christinei ca pe-o imagine blestemată **cu**

*Mircea* putere malefică iradiantă și, în sfârșit, înfigând drugul de fier în „trupul” Christinei, exact în locul din pivniță în care Sirnina îl sedusese înainte.

Cu victoria finală, Eroul se sacrifică pe el însuși: dincolo de justetea imolării Christinei pe altarul Vieții, dincolo de funcția sa inexorabilă în conflict. Eroul, ca om, recade în otrava dulce a răsuflării dușmanului. Singur cu nostalgia și blestemul Christinei, care începe deja să-l chinuie, Egor rămâne muritorul care a învins pierzând. Pierzând marea șansă a Morții ca depășire a condiției umane, ca intrare „ilegală”, dar superbă, în absolut: „Și cu toate acestea, ce nefirească deznădejde îi frângea inima; ca și cum s-ar fi trezit deodată singur, blestemat fără putință de a mai ieși din cercul de foc al vrăjii, de a-și putea îndupleca ursita [...] Niciodată nu o va mai întâlni, niciodată nu-l va mai tulbura parfumul ei de violete și gura ei însângерată nu-i va mai sorbi răsuflarea [...] Și-acum din ce parte să mai aștepte vreo nădejde, cui să se roage și ce minune îi va mai aduce aproape de el coapsa caldă a Christinei?” Poate abia acum Egor o iubește pe Christina, omenește și tragic...

Înfrântă în conștiința și trupul lui Egor, Christina – sau Moartea – irupe în tot spațiul înconjurător, într-o disperată explozie a forțelor concentrate până atunci numai asupra bărbatului. Sanda moarte lent, doica și mai ales doamna Moscu se prăbușesc definitiv în nebulie. Totul se tulbură, timpul curge înapoi, oamenii încep să se comporte ca în 1907, cuprinși de un același vânt de spaimă, disperare și furie neputincioasă. Scena este grandioasă, cu o forță plastică amintind arta lui Rebreanu. Finalul magistral al romanului indică în *Mircea Eliade* un romancier matur, perfect stăpân pe arta construcției epicului, a desfășurării lui până la o consumare logică. Apare o nouă dimensiune a epicului său, de *realism halucinant și magic*, care va fi ascuns în scrierile ulterioare

de fantasticul „pur”, dimensiune căreia nu putem să nu-i regretăm mai apoi absența, în ciclurile egal divergente, realiste sau fantastice „propriu-zise”.

### *Dialectica fantasticului*

Ca și în multe alte scrieri „fantastice”, narațiunea romanului *Șarpele* (1937) demarează în modul cel mai banal. Se întrevide imediat concepția lui Mircea Eliade: între „real” și „fantastic” nu există nicio discontinuitate. Numai o evaluare exterioară, după criterii străine și deci inadecvate, împarte evenimentele în „verosimile” (= reale) și „non-verosimile” (= fantastice). Criteriul intern, dimpotrivă, este cel al *probabilității epice* (nu logice, morale, sociale etc.), și atunci întregul efort al scriitorului este de a te convinge, într-un mod *insidios*, de caracterul posibil al faptelor, amplificând progresiv concentrația de straniu în atmosfera inițial banală, până când *orice* devine firesc, acceptabil.

Deși, în mare, concepția și tehnica aceasta rămân permanente în creația lui Mircea Eliade, ele mi se par cel mai convingător utilizate în *Șarpele*, singura scriere în care nu intervine nicio dislocare spectaculoasă a timpului, spațiului ori personalității umane, precum în celelalte.

Aici, într-adevăr, nu se întâmplă *nimic special*, epicul are o linearitate aproape clasică în simplitatea lui. Un echilibru perfect al mijloacelor stilistice interzice orice reliefare a unui anumit element de atmosferă, în dauna altora, încât numai o recitare atentă descoperă „îngropate” în text numeroase elemente (posibile!) de predicție, neremarcate inițial. Nu există, deci, simboluri ori metafore grele de implicații, obsesive, sugestia este mai curând obținută prin total decât prin cutare detaliu. Ritmul însuși este egal, leneș, parcă indiferent, continuu ca vraja lui Andronic, fără accelerările ori spațiile albe utilizate de obicei pentru a marca *suspense*-ul.

Începutul, cu platitudinea acelor familii burgheze tihnite, indică somnul conștiințelor, prin care abia pâlpâie câte o vagă aspirație a Lizei ori a Dorinei, înecate însă în socoteli matrimoniale și gospodărești. Apariția lui

Andronic va *trezi* aceste conștiințe, reactivându-le funcțiile vitale și, în cazul Dorinei, spirituale, deși bănuim, dincolo de final, reșezarea lor în anonim. De fapt, surdina generală a romanului atenuează șocurile, ca și reacțiile, efectul „minunilor” lui Andronic mărginindu-se la propensiuni erotice implicite ori explicite.

### *Mircea Elinde*

Andronic apare „din senin”, fără să fie cerut de vreo tensiune internă a grupului de vilegiaturiști, dar răspunzând insatisfacțiilor secrete ale tuturor. Fascinația „mondenului sportiv” asupra unor biete burgheze începe să prindă un contur mai acuzat straniu în momentul evocării, la Mănăstirea Căldărușani, a unui accident soldat cu înec, din care el a scăpat enigmatic. O pagină citabilă integral vădește capacitatea scriitorului de-a foșni semnificativ conotațiile cuvintelor: Barca „s-a dus la fund parcă ar fi fost fermecată și o trăgea plumbul”, remarcă Andronic în timp ce „parcă se întunecase deodată, întunericul coborându-se în valuri dinspre pădure”. La asigurarea unei doamne că n-a murit deoarece „l-a ajutat Dumnezeu”, „Andronic nu-și putu ascunde un zâmbet trist, prelung. «Poate și asta», răspunse el moale”. Lacul, pădurea, moartea, taina (păgână!) doar de el știută, iată elementele *seducției* lui Andronic, care începe acum să opereze asupra tuturor, emanând însă nu numai de la un *bărbat*, cât și de la un om *altfel* decât ceilalți.

Episodul jocurilor cu gajuri din pădure este revelatoriu. Neurmărind niciun scop aparent, Andronic se mărginește să restituie *libertatea* acestor oameni, oferindu-le ocazia de a se manifesta spontan într-o natură complice. Stamate și Liza, Manuilă și Dorina, Vladimir și doamna Solomon trăiesc o vrajă pe care singuri o creează, cochetând nocturn cu tentații reprimite diurn. Neștiind analiza tulbureala din ei, o numesc Andronic, și femeile încep să-l dorească, dorind, de fapt, Dragostea. Vraja este însă, potențial, nelimitată, și încă de acum simțim că fluxul emanat de magicianul indiferent la avansuri depășește erosul.



Într-adevăr, în pivnița mănăstirii, Andronic povestește istoria de nimeni știută a morții fecioarei Arghira, cu mai mult de-un veac în urmă. „Mie nu mi se pare că am trăit odată, demult, o *altă* viață. Eu simt că am trăit aici, *încontinuu*, de la începutul mănăstirii...” Replica amintește unele cuvinte precedente ale Dorinei. Fata trăiește un timp *ciclic* și, în vis, se identifică cu Arghira, după cum coborârea în vis la palatul de cleștar al lui Andronic reia amintirea înecului povestit de acesta în realitate, ca și propria ei navigare, mai târziu, până la insulă. Dimpotrivă. Andronic *durează* într-un timp *veșnic*, fără repetiții și cicluri.

### *Dialectica fantasticului*

„Contemporan” nu numai cu mănăstirea, ci și cu lacul, șerpii și păsările, copacii și stuful, despre care afirmase ambiguu că este blestemat „să nu moară niciodată, să crească mereu, sub apă”. Există deci trei planuri temporale: al vilegiaturiștilor, robiți clipei, al Dorinei, trăind *poate* „1 eternei retour” al evenimentelor, și al lui Andronic, *poate* atemporal, veșnic. Primul timp ar fi profan, celelalte două, forme ale sacrului. Am utilizat însă condiționalul și cuvântul *poate* pentru că nicăieri această structurare a semnificațiilor nu este decisiv marcată. Vraja din mănăstire, ca și funcțiile personajelor, inclusiv Andronic, *se sprijină* pe asemenea structuri temporale, *dar nu se reduc* la ele.

Momentul culminant, invocarea și exorcizarea șarpelui, de către Andronic, strânge într-un singur fascicol, de-o intensitate magică, semnificațiile majore ale romanului: erotice, psihologice (și parapsihologice), metafizice. Andronic magicianul se identifică cu șarpele, în planul fascinației erotice. „Dorinei i se păru că șarpele vine de-a dreptul spre ea și o subită teroare luă locul vrăjii dinainte. Ca și cum s-ar fi trezit deodată în fața unui lucru peste putință de privit cu ochii, a unui lucru groaznic și primejdios, neîngăduit vreunei fete să-l vadă. Apropierea șarpelui îi sugera parcă răsuflarea, risipindu-i sângele din vine, topindu-i carnea întreagă într-o groază împletită cu

fiori necunoscuți, de dragoste bolnavă. Era un amestec straniu de moarte și respirație erotică în legănarea aceea hidoasă, în lumina rece a reptilei”. La fel se întâmplă cu Liza și domnișoara Zamfirescu. Identificarea celor două seducții erotice (șarpele și Andronic) se produce acum, dar va deveni evidentă mai târziu, în visurile femeilor, când Liza, de exemplu, va trăi „cu infinită voluptate, amestecată cu teroarea morții” gestul de îmbrățișare a bărbatului, simultan cu apariția „capului înspăimântător al șarpelui dintre pumnii strânși ai lui Andronic”. Înțelegem treptat că „șarpele” din titlul romanului este mai curând suprapersonajul „om-șarpe”, născut din magica identificare a reptilei și a bărbatului. Este o ființă primordială, telurică, fascinantă pentru că reactualizează trăirile primordiale din oamenii care o contemplă. Femeile trăiesc mai puțin râvnita îmbrățișare a lui Andronic, cât un soi de extaz erotic impersonal, similar mai curând orgiei colective a popoarelor

### *Mircea Eliade*

„Primitive”, în care etosul, violent trăit de fiecare participant, are de fapt o funcție supraindividuală, de comunicare magică cu întregul cosmos. Aceste semnificații nu sunt explicate în text, dar sugestia lor latentă operează indiscutabil. În momentul invocării șarpelui, ca și în episodul viselor, personajele feminine sunt clar distribuite circular în jurul lui Andronic. De fapt, în tot romanul, compoziția este permanent circulară. Pe drumul spre mănăstire, personajele sunt organizate în cupluri; începând cu episodul gajurilor, aceste cupluri se *dezorganizează*, femeile, dar și bărbații (mai ales Vladimir) începând să graviteze în jurul lui Andronic. Un tip de compoziție este înlocuit cu altul prin apariția eroului, la fel cum, în planul psihologic, conștiințele tuturor încep, tot atunci, să lunece pe noi orbite. Iată o construcție a romanului, evidentă în toate planurile lui de semnificații! Andronic, apoi Andronic-șarpele, se află atât în centrul epic, cât și în cel spațial al romanului (în mijlocul camerei unde apare șarpele, apoi în insula din „mijlocul” lacului!),

la fel ca magicianul care dezlănțuie riturile, ori tulbură percepția temporal-spațială a profanilor din jur, precum yoginul din *Noṭṭi la Serampore*. Andronic își exercită vraja lui malefică, tulburând conștiințele în tot cursul acțiunii, de la prima lui apariție, dar ea se revelă ca atare printr-un eveniment central, exorcizarea șarpelui.

S-ar putea vorbi, în această ordine de idei, chiar de un *symbolism al centrului* existent în *Șarpele*? Din nou, răspunsul pozitiv există numai în latențele textului. Andronic-șarpele reprezintă centrul metafizic al romanului exact în măsura în care îl reprezintă și pe cel epic, spațial, ori psihologic. Situat în „centru”, Andronic-șarpele ar avea atunci funcția unei prin care sacrul atinge și se revelă profanului. Nebănuit inițial conștiințelor „adormite” ale vilegiaturiștilor, sacrul li se revelă prin Andronic; caracterul său hierofanic este însă variat, tulburând numai superficial, prin neliniști erotice (femeile) sau adolescente (Vladimir) pe majoritatea participanților, dar modificând total vechiul eu (profan!) al Dorinei și producând „a doua ei naștere”, ca în „clasicele” rituri de inițiere. Din acest punct de vedere, efectul de vrajă al lui Andronic-șarpele asupra conștiinței „cele mai laice”, cea a căpitanului Manuilă. este

*Dialectica fantasticului* semnificativ: „Simți din nou că i se face frică, și parcă pleoapele îi atârnară și lui grele. Dacă ar urla... Peste puțină de mișcat un deget; nici măcar un geamăt nu putea scoate. Întocmai ca în acel ceas de spaimă, neuitat, din copilăria lui, când intrase brusc în odaia mamei la țară, și o găsisese amuțită, cu priviri oarbe, pleoștită la pământ, fără să știe ce s-a întâmplat. Doar mai târziu i s-a spus: venise o țigancă cu ghiocul și, după ce s-a așezat să-i ghicească, pe podea, a scos o mână de mort din traistă și a tras cu ea un cerc de jur-împrejur. Numai atât își amintea...” Interesantă este deci respectarea particularului conștiinței în care intervine inserția sacrului. Lucid, ironic, bănuitor și ranchiunos din gelozie, căpitanul rezistă cel mai mult seducției, dar când totuși este învins, o receptează în propriile lui structuri mentale: spaima din

prezent, reflex tipic al unei conștiințe egocentrice, brusc ruptă de centrul ei vital, încrederea în sine, îi amintește o spaimă din copilărie, un traumatism „îngropat” în subconștient, în jurul căruia, ca apărare, s-a clădit apoi întreaga lui conștiință ostentativ laică. Traumatismul, însoțit probabil de o pierdere a cunoștinței („numai atât își amintea”) se identificase cu traumatismul mamei, constând în spaima de „vrajă”, dar și de „moartea” (aparentă: leșin) emisă de țigancă.

Sugestiile imense ale textului repercutează în plan psihanalitic (prin starea de leșin - moarte aparentă - identificare a „mamei” și a „iubitei” - Dorina - în aceeași spaimă de pierdere a unei maxime investiții afective), în plan magic (emiterea unui flux mortal: țigancă se identifică cu Andronic „pui de țigan”, șarpele cu „mâna de mort”, amândouă obiecte magice) și în plan spiritual arhaic („moartea” eului profan se vădește în sentimentul de teroare - sacră! - și în căderea în copilărie, adică „anularea” timpului profan, care separă prima revelație de cea de a doua; aspectul pozitiv, „nașterea” noului în mod semnificativ, nu apare!). Aceleași sugestii pot fi întâlnite și în trăirile celorlalte personaje (Stere, Vladimir, domnișoara Zamfirescu etc.), evidențiind preocuparea majoră a lui Mircea Eliade: cum reacționează mai multe conștiințe laice, total plate ori romanțios neliniștite, la un eveniment straniu, escrocherie sau vrăjitorie în planul cotidian, „hierofanie în planul relației sacru-profan”.

### *Mircea*

Evenimentul central al romanului, față de care se ordonează însă, semnificativ, și tot restul romanului, reprezintă deci o explorare epic artistică a dialecticii sacru-profan.

Episoadele ulterioare decurg cu necesitate logică din episodul central (și culminant), dar nu totdeauna cu o forță de convingere artistică egală.

Leșirea de sub vrajă a oamenilor, desprinderea de ciudata lume secundă în care au trăit, în afara timpului, este dificilă și treptată. În această atmosferă începe să se

joace însă un nou „mister”, al dragostei, neștiut de ceilalți, simțit numai, cu aceeași tulbure presimțire, ca și mai înainte, de căpitanul Manuilă. Sensul real apare printr-un dialog subteran, sugerat *sub* cel verbal, de către Andronic și Dorina. Atmosfera generală de transă maschează ciudățenia replicilor, arta lui Mircea Eliade constând tocmai în falsa verosimilitate a dialogului Andronic-Dorina, în dubla participare a acestuia la două planuri de semnificație și de viață. Neputând transcrie mai multe pagini din capitolul al X-lea, mă mărginesc la câteva fraze, deși funcția lor, chiar, apare numai în context

Nu, o liniști Andronic, vi se pare. Nu v-ați speriat...  
Lucrurile astea tot trebuiau să se întâmple...

— E adevărat, spuse Dorina visătoare.

— Ce trebuia neapărat să se întâmple? întrebă Manuilă, neliniștit

— Povestea asta cu șarpele, răspunse Andronic [...]

Întoarse încet capul și privi în ochii Dorinei cu înțeleș. Fata se făcu palidă.

— Nici nu e atât de greu de înțeleș, șopti Andronic. Când se pregătește un lucru atât de însemnat”...

Lectura ulterioară a romanului confirmă impresia de tainic legământ al acestor replici. Sugestia de fatalitate, însă, a întâlnirii celor doi devine o posibilă justificare, de fapt tot esoterică, a întregului lanț de evenimente, inclusiv exorcizarea șarpelui. Fi-va atunci elementul erotic al misterului principal, și tot restul întâmplărilor un context necesar, secundar ca semnificație? Nu, pentru că întâlnirea celor doi. ea însăși, nu decurge dintr-un obișnuit” *coiip defoudre*, ci dintr-o atracție „impersonală”, mai

*Dialectica fantasticului* puțin dragoste luminează, cât transă, vrajă suprafirească, în care Andronic, deși pare el regizorul evenimentelor, nu este decât un instrument.

Capitolul următor încearcă o „deconspirare” a lui Andronic, care, din punct de vedere artistic, rămâne cam artificial:

„Noaptea are pentru mine cu totul altă vrajă... Uite, arată el cu brațul cerul, pădurea, astea sunt mult mai

puternice decât dragostea și mult mai grave... Mai grave pentru că nu știi niciodată de unde vin, unde le e începutul și sfârșitul... O dragoste, o femeie, o vezi în fața ta, în patul tău chiar, și dragostea o simți cum se naște și cum moare... Dar lucrurile astea?...

— Înțeleg, vorbi ostenit Manuilă. E ca un fel de otravă...

— Nu, nu e asta, îl întrerupse vioi Andronic. E în sângele tău, și nici măcar părinții tăi nu sunt de vină că e acolo”.

Andronic se plimbă apoi singur prin pădure și vorbește cu păsările și arborii, printr-un fel de magie franciscană, blândă, visătoare, deloc esoterică, mai curând ca un frate mai mare, dintr-o largă familie biologică, decât ca un magician. Dragostea și umanul sunt, deci, integrate într-un sentiment al cosmosului de-o perfectă inocență adamică, dincolo de rațiune și eul uman, chiar de conștiința speciei umane. „După ce trece miezul nopții, nu mai știu ce se întâmplă cu mine... Uneori mi se pare că sunt o pasăre, alteori mă cred un viezure, o maimuță... și aproape întotdeauna uit ce-am făcut, nu mai mi-aduc aminte unde am petrecut nopțile”. „Puterea” aceasta a lui Andronic încetează la răsăritul soarelui și începe la apus, mai ales după miezul nopții. Dublă personalitate? Poate, dar în sensul dihotomiei sacruprofan, căreia îi corespunde cea nocturn-diurn. Andronic participă la două nivele existențiale, sacrul există în el, adică în alcătuirea lui concret istorică, în profan. Dacă amintirea lui istorică pare a întrece amintirea personală, sugestia este a unei conștiințe transistorice, ca și cum izbucnirea sacrului în profan ar fi dilatat dimensiunile fatal limitate ale acestuia conferindu-i individului durabilitatea speciei. Andronic ar fi atunci Omul, dar Omul total, trăind ca Adam sau patriarhii, simultan la nivel profan (izolare biologică într-o succesiune de evenimente

*Mircea El ia de concrete în timp*) și la nivel sacru (deschidere biologică în cosmos, într-o repetiție de evenimente tipice dincolo de timp).

Finalul romanului pare a apăsa pe caracterul de inițiere al Dorinei, în timp ce, într-o perspectivă mai înaltă, el înseamnă numai trezirea fetei la viața totală întruchipată de Andronic: „Nicio durere, nicio teamă, nicio sfială, ci numai o copleșitoare, amară bucurie a ființei ei adânci; ca și cum s-ar fi trezit cu un alt suflet, niciodată bănuît și într-un alt trup mai fericit, mai dumnezeiesc”.

\*

Cele două povestiri mai lungi, reunite în volumul *Secretul doctorului Honigherger* (1940), cea cu același titlu, și *Noaptea la Serampore*, sunt singurele, în „ciclul fantastic” al lui Mircea Eliade, care se referă la India. Culoarea locală există, fără îndoială, dar nu pentru a conferi unui text o calitate „exotică”; aceasta reprezintă, întotdeauna la Mircea Eliade, numai decorul minim necesar al unor *mistere*, sacre și totodată etic exemplare, ca și în evul mediu occidental european. De altfel, numai *Noaptea la Serampore* se petrece propriu-zis în India, *Secretul doctorului Honigherger* având ca decor real (adică aparent!) Bucureștiul, o misterioasă stradă S., aflată, intact patriarhală, chiar lângă Calea Victoriei, și numai ca decor imaginar (adică real!), misterioasa țară Shambala, aflată undeva în nordul Indiei; acolo au plecat, din Brașov, doctorul Honigherger, și din București, doctorul Zerlendi.

Universul epic este familiar cititorului altor volume ale lui Mircea Eliade. Doamnele Zerlendi, bătrâna și tânăra, ca și cele două servitoare (din nou, bătrâna și tânăra!) amintesc prin aerul lor fantomatic de doamna Moscu din *Domnișoara* aceeași lume împietrită într-o taină indicibilă și chinuitoare, cu un comportament echivoc, anunțând și amânând mereu revelația, regizată „de dincolo”; la fel, finalul ciudat, cu confuzia caracteristică a timpului și persoanelor, anunță în 1940 motive mai bine stilizate în la *țigănci*. *Douăsprezece mii de capete de vite* ele în schimb. Bogdanof și Van Manen sunt perfect solidari și

*Dialectica fantasticului* similari cu Miss Roth din

*Isabel și apele diavolului*, la fel ca atmosfera tipică, de studiu și conversații erudite, prelungite noaptea târziu, ca și de „experiențe” magico-erotico-spirituale, pe care o întâlnim și în *Maitreyi*, *Șantier*, *Isabel* ori *India*.

Scrierea la persoana întâi semnifică însă, mai adânc decât o simplă convenție, faptul că tot ce se întâmplă este o experiență personală a autorului. Discontinuitatea timpului și a spațiului nu înseamnă în *Nopti la Serampore* decât irealitatea lumii și a oricăror evenimente, prezente sau trecute, îi spune naratorului înțeleptul Swami Shivananda, din mănăstirea Rishikesh (Himalaya), în timp ce, în *Secretul*, aceeași discontinuitate este semnul despicării realului aparent de către doctorul Zerlendi, prin practici Yoga, pe urmele doctorului Honigherger. În primul caz, povestitorul trăiește direct experiența iluziei realului, în al doilea caz, re trăiește experiența directă a lui Zerlendi, citind-o consemnată în jurnalul acestuia. Problematika e aceeași, comentatorul este același, tânărul studios inițiat în Yoga și Tantra, căruia, printr-o misterioasă hotărâre a destinului, trei *guru*, Zerlendi, Suren Bose, Swami Shivananda, foarte diferiți, îi dau niște lecții, și ele diferite, despre autenticitatea teoriei (citită în cărți). De reținut, naratorul mărturisește a fi tentat el însuși o dată drumul către Shambala, ca și diferite practici Yoga (*Secretul*) și Tantra (*Nopti*), neobținând, însă, rezultatele concrete ale măștrilor săi. Fără a fi, *stricto sensu*, elevul nici unuia dintre ei, eruditul le înțelegea forța spirituală și putea comenta aproape detectivistic funcționarea ei, dar nu o trăise, nici ca revelație bruscă, nici ca experiență proprie, progresiv condusă către perfecțiune. Iată de ce aceste două povestiri îmi par a degaja două supraconflicte: primul, între real și ireal, cu o dialectică specifică, reductibilă la cea dintre profan și sacru; al doilea, între cele două dimensiuni secrete, dar mereu prezente, ale experienței dramatice a cunoașterii la Mircea Eliade: dimensiunea scientistă și dimensiunea revelației, sau a miracolului. Din acest ultim punct de vedere, tot ce se întâmplă în cele două povestiri *trebuia* să



i se întâmplă *autorului* lor, și numai lui! „Senzaționalul” întâmplărilor este dublat de funcția lor semnificativă în destinul unui om dornic să atingă adevărurile ultime, dar prizonier al

*Mircea Eliade* raționalismului său ireductibil european, incapabil să urce direct treptele inițierii, mulțumindu-se să cunoască doar teoretic. Ca și în volumele „indiene” din „ciclul erotic” *Isabel apele diavolului*), întâmplările tânărului erou ajung treptat să exprime un dialog de mentalitate, o înfruntare și o încercare – semireușită, semieșec – de întâlnire între Europa și Asia Dialogul narator-Swami Shivananda, în finalul din *Nopti la* este o tipică expresie a acestei înfruntări: zâmbetul îngăduitor al înțeleptului opune tânărului Father Brown român o demonstrație simplă a irealității și puținătății unei rațiuni chiar comprehensive!

Înfrângerea intelectualului înseamnă însă triumful artistului. Faptul s-ar putea preta la îndelungi speculații asupra structurii fantasticului: „jurnalul” lui Zerlendi *nu este* literatură fantastică, doar interpretarea și încadrarea acestuia într-un sistem epic de către narator *devine* literatură fantastică. Cu atât mai puțin le-ar putea părea „fantastice”, lui Suren Bose ori Swarni Shivananda, evenimentele pe care ei le declanșează, ori relatarea acestora, dacă, să presupunem, și-ar fi făcut-o unul altuia. Încă o dată, fantasticul aparține perspectivei naratorului, sau, altfel spus, el țâșnește în acel îngust „no man’s land” dintre două sisteme de interpretare a lumii, recte a unor evenimente, în sine perfect neutre ca semnificație, atunci când confruntarea sistemelor rămâne indecisă.

Cei trei europeni (specialiști în religii asiatice!) trăiesc o aventură (rătăcirea în pădure, asistarea la asasinarea soției lui Dasa etc.) pe care o califică drept stranie, pentru că o serie de aspecte ale șirului de evenimente care alcătuiesc „aventura” lor contrazic logica vieții și gândirii celor trei. De fapt, există un misterios punct inițial, pe șosea, când evenimentele nu mai sunt previzibile, ci imprevizibile, insolite: drumul e altul,

pădurea alta, apoi țipătul, „disparația” șoselei, felinarul, casa lui Disa, vorbirea dificilă și arhaică a slujitorului, ca și a stăpânului, fantomaticul cortegiu de înmormântare. somnul de plumb din pădure, trezirea în zori chiar lângă bungalou. Fiecare eveniment din acestea pare decupat dintr-una sau mai multe secvențe (sintagme) de evenimente *posibile*, care numai prin totalul lor

*Dialectica fantasticului* i-ar putea preciza semnificația. Fiecare eveniment rămâne însă un semnificant izolat, pentru că nu este încadrat într-o sintagmă logică, ci strict *întâmplătoare* cu celelalte evenimente. Trecerea de la evenimentul [N] la evenimentul [N + 1] nu se desfășoară previzibil, ci imprevizibil, evenimentul [N + 1] dovedindu-se a face parte dintr-o altă secvență sintagmatică posibilă decât evenimentul N. Discontinuitatea evenimentelor (ca epic și ca aspecte modale) împiedică, deci, depistarea semnificatului lor, fie în sensul că ea este imposibilă, fie în sensul că este rapid contrazisă de semnificanții ulteriori. Enigmaticul *apare, deci, din ruperea semnificanților de semnificați, în timp ce straniul rezultă din incapacitatea oricăror semnificați de a se adecva total semnificanților*, cu alte cuvinte, *din imposibilitatea apariției semnificației după obișnuitele mecanisme logice ale relației semnificant-semnificat*. Ineditul drumului nu determină înspăimântătorul țipăt, după cum parcurgerea câtorva metri de pădure în direcția acestuia „nu poate” determina rătăcirea în pădure, „pierderea” șoselei. Apoi comportamentul lui Dăsa și al slujitorului său nu par deloc determinate, inițial, de evenimentele precedente. Când, abia târziu, Van Manen pomenește țipătul auzit în pădure, reacția bătrânului Dăsa devine logică: geme pronunțând numele de Lila, iar apoi slujitorul le arată o vagă procesiune. Atunci martorii construiesc o semnificație plauzibilă: țipătul a fost al unei fete înjunghiate, rudă (ce fel de rudă nu se știe acum, ci abia în alt episod, din relatarea lui Chatterji!) cu Dăsa, care acum este pregătită pentru înmormântare. Evenimentele își pierd astfel caracterul enigmatic pentru

că semnificații pot fi legați de semnificați, dar nu își pierd caracterul straniu pentru că nimic nu poate explica somnul (ori leșinul) celor trei în evenimentele curente, de exemplu surprinzătoarea apariție a conacului însuși, arhaicitatea limbajului și a portului, necunoașterea limbii engleze etc. Orice supoziție, adică semnificație posibilă, avansată de comentatori rămâne astfel parțial inadecvată. În continuare, enigmaticul reapare, alături de straniu pentru că nimic nu poate lega somnul (ori leșinul) celor trei în pădure și trezirea lor, apoi, lângă bungalovul Budge. Iată, deci, că secvența evenimentelor începe și sfârșește prin cuplarea enigmaticului și a straniului. În

*Mircea Eliade* timp ce *nucleul ei epic*, adică cele câteva evenimente legate nemijlocit de conacul Disa, sunt *numai* stranii. Există, deci, o *logică posibilă*, dar prin nimic certă, a nucleului epic, dar nu există nicio logică a intrării și ieșirii celor trei europeni din acest nucleu epic! (Vom vedea imediat că această organizare a narațiunii de către Mircea Eliade este ea însăși semnificativă, repercutând în planul filosofic al povestirii prin semnalarea trecerii din spațiul real - sau profan - în cel ireal - sau sacru - și înapoi.)

Tot ce s-a întâmplat până acum, deci, este *numai* enigmatic și straniu.

Abia în momentul ajungerii la bungalovul Budge apare și *fantasticul*, adică în momentul în care șoferul, apoi slujitorii lui Budge, apoi Budge însuși, mai târziu Chatterji vor contesta nu numai *semnificația* evenimentelor, ceea ce făcuseră și cei trei, până atunci, ci și *existența* însăși a evenimentelor. Inadecvarea semnificației, insolitul evenimentelor, cu tot straniu și enigmaticul lor, sunt acum depășite într-o sferă mai largă de probleme: *aventura devine experiență metafizică*. Se formează două grupuri de personaje cu două atitudini total diferite: cei care au trăit prezența evenimentelor și cei care au trăit absența evenimentelor. Cu alte cuvinte, spațiul epic al evenimentelor relatate este supus unui *dublu* sistem de semnificare, și tocmai în distanta creată

între acestea începe să apară *fantasticul*.

Această primă fază a fantasticului, iscată din dilema nerezolvată *prezență-absență* a evenimentelor, se continuă într-o a doua fază; prin dilema, mai amplă, *semnificație profană* (rațional-scientistă) - se/nmy? ajpv *sacră* a evenimentelor. Momentul cheie este revelația lui Chatterji, care înlocuiește prima dilemă cu cea de-a doua, explicând europenilor că evenimentele la care au asistat s-au produs, într-adevăr, dar cu 150 de ani înainte, înțelegem acum de ce nucleul lor epic era logic: pentru că aparținea cauzalității *obiective*, raționale a oricăror evenimente din realitate. Straniul se rezolvă *parțial*, dacă acceptăm discontinuitatea în timp a martorilor la evenimente (arhaicitatea limbajului, portului etc.); în schimb, enigmaticul (intrarea și ieșirea dintre - /i timp în *altul*, din prezent în trecut și înapoi, ceea ce implică și

*Dialectica fantasticului* modificările de spațiu, decor, necesare) se rezolvă *integral*. Rămâne însă stranie inadecvarea unor detalii ale semnificației, acceptată în principiu, fapt „dovedit” de argumentarea naratorului, în fața lui Swami Shivananda. Cu alte cuvinte, naratorul - ca erou al evenimentelor - încearcă să ignore calitatea *fantastica* a unor evenimente, pe care tot el - ca povestitor (!) - o imprimase narațiunii prin confruntarea sistemelor de semnificare ale realului. Naratorul se prezintă pe sine ca *acceptând* o singură explicație, cea a acțiunii magice a lui Suren Bose, drept care purcede la acoperirea semnificațiilor de semnificanți și constată, mirat, inadecvarea unora - deci, persistența *straniului*. Operația mentală întrerprinsă aparține însă altui sistem de gândire, rațional, decât cel tantric, care este obiectul interpretării; efortul de unificare este imposibil, ca atare *fantasticul izgonit în favoarea unui straniu parțial reductibil se reinstalează definitiv*. Demonstrația finală a lui Shivananda nu rezolvă fantasticul decât în plan filosofic (irealitatea lumii, față de care chiar straniile inadecvări semnalate de narator își pierd importanța); în plan artistic și epic el rămâne intangibil prin strigătul patetic al naratorului și

finalul „eliberator” al povestirii:

„— Asta n-o mai pot îndura, Swami! am strigat. Trezește-mă! Lucrul ăsta nu-l mai pot îndura a doua oară!

...

Nu mai știu ce-a urmat când m-a deșteptat, a doua zi, kutiarul meu, soarele se înălțase de mult, și apele verzi ale Gangelui mi s-au părut nespus de blânde, fără asemănare de limpezi și odihnitoare”.

Naratorul ireductibil european nu poate *trăi* până la capăt Tantra, o poate, cel mult, *înțelege*, parțial. Perspectiva lui *rămâne* în text ca un ireductibil filtru al Celuilalt Adevăr, cu care nu se poate contopi, ci-l poate doar prezenta. Fantasticul desemnează printre altele, statutul însuși al naratorului suspendat între două lumi, între două sisteme de gândire: *fantasticul devine forma de supraviețuire a unui european îngrozit de revelația după care tânjește*: fantasticul ia forma unei patetice întrebări: „Dar dacă este adevărat?”...

*Mircea Eliade*

*Secretul doctorului Honigherger* are o construcție a fantasticului asemănătoare. Și aici perspectiva naratorului se află între cea strict profană a familiei Zerlendi, vulnerabilă doar instinctiv la marile mistere, și perspectiva sacră a doctorului Zerlendi (consemnată în jurnal), care le trăiește direct. Naratorul identifică în jurnal etapele și rezultatele experiențelor Yoga, cunoașterea lumii onirice, levitația, invizibilitatea, conchise cu „plecarea” spre Shambala, interpretată la nivel profan ca o inexplicabilă „disparație”. Lectura acestui jurnal, cu „citate” și glose, înseamnă un dialog comparabil cu cel dintre narator și Shivananda, din *Noaptea la Serampore*. Artisticește, însă, textul este inferior: tensiunea către un adevăr imprecizabil, confruntarea sistemelor de interpretare posibile sunt înlocuite de simpla emoție a naratorului, căruia i se confirmă previziunile (sau presimțirile). Această emoție se susține însă admirabil stilistic prin înfrigurarea frazelor, ritmul sacadat și, în ultimă instanță, prin insolitul experienței înseși. Chiar dacă lipsește complexitatea

mijloacelor epice din cealaltă nuvelă, fantasticul este la fel structurat în planul semnificațiilor: posibilitatea însăși a succesului unor atari experiențe ametește și cutremură.

Abilitatea povestitorului reapare însă în modul în care încadrează episodul central (lectura jurnalului) în ansamblul povestirii. Încă de la început se sugerează un mister greu de consecințe mortale: secretul doctorului Honigherger „a produs” dispariția lui Zerlendi, ca și moartea unui membru al familiei, care adusese un învățat francez, și a lui Hans, ultimii doi cercetători ai arhivei înainte de narator. Avertismentele tinerei doamne Zerlendi și ale slujnicei capătă astfel rolul de a anunța *prezența destinului* în vălmășagul faptelor cotidiene. Neținând seama de ele, naratorul tinde să se transforme într-un clasic erou, angrenat, din voință ori fascinație, în mecanismul fatal. În momentul în care pare a se preciza o dramă profană în jurul unui secret mortal, epicul este rupt de revelația jurnalului. Aceasta opune adevărul aparențelor, permițând eroului rezolvarea misterului; dar prin chiar acest fapt el își pierde statutul de erou, pe care-l obține, în schimb, doctorul Zerlendi. În fond, conflictul se repetă la alt nivel: doctorul se revelă, el, ca adevăratul erou.

*Dialectica fantasticului* pornit în descifrarea unui mister (secretul e acum al doctorului Honigherger!), dar potențat, de data aceasta, ontologic: Shambala. Zerlendi cunoaște, datorită lui Honigherger, absolutul, naratorul cunoaște, prin jurnalul lui Zerlendi, numai modul în care absolutul a putut fi cunoscut. Perfecta simetrie a planurilor narative, construite ca într-un *conte a* exprimă simetria planurilor existențiale: Zerlendi depășește profanul, pierzându-se în sacru, în timp ce naratorul cunoaște exclusiv scientist sacrul, rămânând în profan.

Ca și în *Nopti la Serampore*, ne aflăm la început în fața unor evenimente numai stranii, adică incapabile de a fi explicate într-un mod adecvat. Revelația jurnalului corespunde explicațiilor lui Chatterji și Shivananda (*Nopti la Serampore*) laolaltă, ceea ce are ca rezultat eliminarea

completă a straniului. Acesta rămâne să guverneze lumea profană a familiei Zerlendi, dar nu mai are loc în perspectiva naratorului, purificată de revelația doctorului Zerlendi, deținător al perspectivei sacre.

Dacă s-ar fi terminat aici, povestirea n-ar fi fost totuși prea reușită artistic: în ciuda simetriei, cele două planuri epice rămân necomunicante și artificiale, misterul primei părți fiind anulat fără o compensație validă în a doua parte, prea apropiată de un tratat Yoga<sup>8</sup>. Episodul final („confuzia” familiei Zerlendi) salvează epic și artistic textul, introducând (abia acum!) fantasticul ca atare. Cele două doamne Zerlendi, negând întâlnirea cu naratorul, readuc conflictul în planul profan inițial și-l retransformă pe narator în erou. Abilitatea lui Mircea Eliade este de a pune sub semnul întrebării prin negația din final întreaga povestire, atât evenimentele profane, cât și cele sacre. Confuzia de timp, prin gravitatea declarațiilor familiei Zerlendi, „convinge” cititorul tot atât cât și relatarea precedentă a naratorului. Abia acum *lotul devine fantastic*: ca și în *Nopti la Serampore*, unele personaje se referă la eveniment ca prezență, altele ca absență, interpretând diferit ceea ce trăiseră. În fond. În comun. Sugestia ca doctorul Zerlendi, „de dincolo”, alarmat de revelația oferită unui muritor oarecare, să fi regizat comportamentul familiei sale nu are intensitatea metafizică a explicației lui Shivananda. dar, în plan epic. este, tocmai prin fragilitatea ei, suficientă, intro-*Mirceo* ducând nu o convingere, ci un dubiu. Adică suportul fantasticului.

Dialectica profan-sacru, mai puțin convingător realizată, limitează intensitatea metafizică a celeilalte povestiri, în schimb dialectica real-ireal, proprie fantasticului, este bine chibzuită, chiar dacă, puțin surprinzător, abia în final.

\*

Unele nuvele reunite în ediția de față\* au fost scrise începând din 1945, adică: *Un om mare* (februarie, 1945); *Douăsprezece mii de capete de vite* (decembrie, 1952); *Fata căpitanului* (iulie, 1955); *Ghicitor în pietre* (martie,

1959); *La țigănci* (iunie, 1959). Ele aparțin integral lumii spirituale și chiar geografice românești (nuvela o *fotografie veche de 14 ani* se petrece undeva în America, dar are ca erou un român, opus, programatic, lumii și gândirii occidentale).

Spațiul românesc este înfățișat la fel de firesc ca și în scrierile precedente, cu orașe, străzi și oameni obișnuiți, fără nimic „exotic” ori voit pitoresc, purtându-ne printr-un București familiar (*La țigănci, Douăsprezece mii de capete de vite, Un om mare*), undeva pe Valea Prahovei (*Fata căpitanului, Un om mare*), ori pe litoralul Mării Negre (*Ghicitor în pietre*). Memoria plastică a scriitorului a reținut notele diurne liniștitoare ale peisajului, visătoare și pure, modeste, efasate, fără istorie, caracteristice unui „București vechi”, admirabil și azi. lipsit de masivitatea uneori sumbră a „marilor capitale”. Privit de la distanță, în timp și în spațiu, orașul este epurat de plictisul provincial, ca și de „trepidația modernă” din romanele interbelice, părând a pluti indefinit și liric în apele nostalgice ale amintirii. Casa de la nr. 14, din *Douăsprezece mii de capete de vite*, „era o casă modestă, de mahala, cu tencuiala crăpată în mai multe locuri”. În crăciunia din aceeași povestire... Gore își răzemase bărbia în palmă, zâmbitor. Urmărea cu interes mișcările cârciumarului. Îl văzu cum își alege un pahar de sub tejghea și îl clătește mult. cu grijă, ridicându-l neconținut în dreptul ochilor. Cu el în mână. cârciumarul se îndreaptă spre masă. fără grabă.

### *Dialectica fantasticului*

Eliade – componentă esențială a literaturii sale – din acest punct de vedere.

\*

Volumul de amintiri publicate în 1966 ne poate sugera importante observații. Încă din copilărie se țese o atitudine care va rămâne permanentă: percepția realului sub unghiul fabulosului. Copilul vizitează casele bunicilor și descoperă „un univers ineputabil, plin de secrete, bogat în surprize”, unde „începea o altă lume”. Într-o casă din Râmnicul Sărat, în care locuiește un timp cu familia, intră



odată într-o cameră miraculoasă, în mod obișnuit nelocuită: „Dacă aş fi putut utiliza vocabularul adultului, aş fi spus că descoperisem o taină... Puteam oricând evoca feeria aceasta verde, şi atunci rămâneam nemişcat, aproape nemaiîndrăznind să respir, şi regăseam beatitudinea de la început, retrăiam cu aceeaşi intensitate intrarea bruscă în paradisul lumii aceleia neasemuite”. (Mai târziu îşi va provoca voit aceste rememorări, ca un mijloc de luptă împotriva crizelor de melancolie!)

Fără a cădea în eroarea detectării unui „șoc” infantil care-i „determină” apoi viața, putem reține însă configurarea unui anumit tip de experiență spirituală și estetică. Evenimentul banal, aproape inevitabil oricărui copil de 3 - 4 ani (cât avea atunci), este transfigurat într-un eveniment existențial: pătrunderea într-o cameră de obicei încuiată este înțeleasă ca o intrare într-o zonă sacră, interzisă profanului. Șocul confuz al copilului devine o temă de meditație a adolescentului și va fi explicat de savantul matur care va scrie (formulând metaforic) că sacrul a rupt atunci în profan. Beatitudinea încercată, mai târziu, prin retrăirea momentului trăit, va însemna anularea timpului, reîntoarcerea *illo tempore*.

Greșim, oare, aplicând abuziv teoria autorului la el însuși? Nu cred. Oricum, însă, doream numai să subliniez, prin acest exemplu, că datorită perspectivei clarificatoare a povestitorului Eliade, apare evidentă solidaritatea organică dintre experiența personală a tânărului Eliade și studiile de mai târziu ale filoso

— *În ți grind*. București. Editura pentru Literatură. 1968.

*Mircea Eliade* târșindu-și piciorul”. Canicula de la începutul nuvelei *țigânci* este binecunoscută oricărui bucureștean: „Privi în jurul lui strada pustie, casele cu obloanele trase, cu storurile lăsate, parcă ar fi fost părăsite. «Pleacă lumea la băi», îşi spuse [...]. Cât putea vedea cu ochii, trotuarul era pustiu. Nu îndrăznea să privească cerul, dar simțea deasupra capului aceeași lumină albă, incandescentă, orbitoare, și simțea văpaia

fierbinte a străzii, lovindu-l peste gură, peste obraji". Fraze asemănătoare evocă Valea Prahovei ori Constanța, plaja, digul, cafeneaua „Vidrighin” dintr-o tipică localitate de pe litoral.

Dincolo de un anume specific, deloc ostentativ de altfel, acest peisaj este special construit ca „oarecare”, în contrast flagrant cu Evenimentul insolit pe care-l va găzdui: ieșirea din timp (*La țigănci, Douăsprezece mii de capete de vite*), revelația destinului în întâmplări aparent anodine (*Ghicator pietre*), un „caz” de personaj miraculos folcloric, degajat treptat dintr-un individ standard, uriașul Cucoaneș (*Un om mare*), Brânduș creionat ca un Prâslea cel Voinic (*Fata căpitanului*).

Ca și în scrierile precedente, autorul urmărește progresiv decalajul dintre faptele narate și verosimilitatea lor logică. Creșterea în înălțime a lui Cucoaneș, relativ lentă la început, este interpretată ca o maladie, o „macrantropie”, e drept, foarte rară, dar explicabilă: reactivarea „unei glande dispărute în pleistocen”. Accelerarea procesului „macrantropie” este însă atât de spectaculoasă, încât depășește rapid verosimilitatea medicală – și deci rațională – a „cazului”, semnificând, evident, o depășire a „condiției umane”, prin proiectarea personajului într-o „condiție mitică”. La fel ca în scrieri mai vechi, de exemplu *Secretul doctorului Honigherger*, fantastică este aici însăși *posibilitatea* unui atare eveniment, pentru că interpretarea, *semnificația* lui este perfect neechivocă. În alte nuvele, fantasticul rezultă, din nou, în continuarea unui procedeu mai vechi, din *confruntarea nerezolvată* a doua interpretări ale unui același eveniment, trăit în chip diferit de participanți. Gore, în *Douăsprezece de capete de vite*, este convins că a întâlnit într-un adăpost antiaerian pe madam Popovici. cu servitoarea ei, Elisaveta, și pe chiriașul

### *Dialectica fantasticului*

Protopopescu, în timpul unei alarme (ne aflăm în timpul războiului); cârciumarul și câțiva clienți afirmă însă că în ziua respectivă n-a fost nicio alarmă, iar cei trei ar fi

murit în timpul bombardamentului de la 4 aprilie; mai mult încă, îi arată apoi lui Gore, fără a-l convinge, casa în ruină. Este evidentă deci opoziția între prezența și absența Evenimentului, exact ca și în *Noapți la Serampore*. Fără o „explicare finală”, ca în aceasta din urmă, nuvela se repercutează „de la sine” în straturi mai înalte de semnificație, „obligându-ne” să acceptăm posibilitatea (esențialmente fantastică!) a doua timpuri diferite în care au trăit personajele, ca singură explicație a diferendului lor, ceea ce implică, altfel spus, ieșirea din timp a lui Gore. Aceeași explicație ni se impune, cum vom vedea mai jos și în cazul „aventurilor” lui Gavrilescu din la *țigănci*.

O altă nuvelă, *O fotografie veche de 14 ani*, duce mai departe procedeul introducând o categorie nouă, miracolul. Cuvintele și gesturile canadianului Dugay (sub numele de dr. Martin) dintr-o „Biserică a Mântuirii” sunt interpretate, la patru ani distanță, drept „sfinte”, de către Dumitru, căruia Dugay îi „vindecase” nevasta de astm prin simplă concentrare asupra fotografiei acesteia, și drept ieftine escrocherii de către oficialități, ca și de către Dugay însuși, între timp pocăit. Diferendul, explicabil printr-o eventuală fericită coincidență (cum susține Dugay însuși), se complică însă prin faptul că Thecla, nevasta lui Dumitru, între timp „a întinerit”, adică a început să semene cu cea care fusese în fotografia făcută cu 10 ani înaintea scenei din Biserica Mântuirii, deci cu 14 ani înaintea momentului povestirii. Cu alte cuvinte, Dugay a înfăptuit un miracol, adică a scos-o pe Thecla din timp, readucând-o și fixând-o în ipostaza ei de cu 10, respectiv 14 ani înainte.

Miracolului constă, deci, într-un efect al unui eveniment asupra altuia, nu dintr-o experiență proprie a naratorului ori a eroului; el este obținut însă nu de o forță spirituală superioară, ca în cazul lui Suren Bose. ci de un om cu totul obișnuit, dacă nu chiar escroc.

Mircea *Eliade*

Posibilitatea unui atare „miracol” este neîndoielnic fantastică, dar Mircea Eliade, semnificativ, nu subliniază

insolitul, extraordinarul evenimentului (ca în *Secretul doctorului Honigherger!*), ci, dimpotrivă, insistă în a afla, mai precis, „autorul” lui. Cum Dugay își declină competența, este evident că miracolul s-a produs datorită credinței „totale” a lui Dumitru, care, în finalul nuvelei, reaprinde vocea profetică a lui Dugay. Mi se pare, deci, că această nuvelă, pornind de la premisele fantasticului, se îndreaptă către *miracol*, respectiv către *capacitatea unei convingeri de a-și crea propriul ei obiect*, ca la acest Dumitru, care „creează”, metafizic vorbind, „cazurile” Thecla și Dugay. Numai că, din acest punct de vedere, nuvela este mai puțin interesantă. Ea rămâne prea evident elaborată, ca o demonstrație a unei teze preexistente: „Așa cum e Dumitru, cu credința lui naivă, idolatră și vană, e mai aproape de Dumnezeu adevărat decât noi toți. Și tot el are să-l vadă cel dintâi, când Dumnezeu adevărat își va arăta din nou fața, nu în biserică, nici în universități, ci se va arăta pe neașteptate, deodată, aci între noi, poate pe stradă, poate într-un bar, dar noi nu-l vom recunoaște și nu vom mărturisi pentru El...” Ideea, mai generală în opera lui Mircea Eliade, este a „morții lui Dumnezeu” pentru occidentali (cf. și nuvela *Adio!*), teză susținută de altfel *ad litteram* de Dugay, și a persistenței lui pentru sufletele mai simple, mai aproape de natură, nesofisticate de-o civilizație mecanizată și excesiv intelectualizată. Din punct de vedere strict literar însă, figura lui Dumitru, românul nimerit în America, este de o mare poezie. În atmosfera, excelent evocată, a acestor cafenele intelectuale, cu tineri discutând „semantică, sociologie și zen” și ascultând rafinate sozigiuri după poeme de E.M. Forster, apare folcloric de simplu, dezarmat și candid, Dumitru, ca un simbol viu al unui popor fără acces la o „limbă universală”, dar cu intuiția directă a marilor adevăruri elementare și veșnice. Deși într-o formă cam simplă și schematică, întâlnim aici o certă polemică cu o anumită civilizație occidentală, purtată într-un text de o discretă savoare. Valoarea nuvelei rămâne însă minoră, nu atât pentru că fantasticul se vrea derivat în miracol, ci

*Dialectica fantasticului* pentru că mecanismul acestuia uruie cam supărător pentru cititorul obișnuit cu muzicalitatea altor texte.

*Fata căpitanului* aproape că părăsește tiparele nuvelei fantastice, în ciuda unor elemente folclorice și lirice atractive. Întâlnirea celor doi copii atât de ciudați, Brânduș și Agripina, rămâne sub semnul unui viitor posibil fantastic. În diferite meciuri de box improvizate, Brânduș se complace într-un rol inferior de *sparing-partner* al băiatului căpitanului, încasând liniștit loviturile acestuia numai pentru a dovedi tuturor – și lui însuși – că nu îi este frică de durere și c-o poate îndura Acestei superiorități de caracter i se adaugă una de intuiție aproape suprafirească: el „știe” că Agripina, fata căpitanului, a rămas repetentă, un secret rușinos, pe care întreaga familie îl ascunde cu spaimă. Cum a aflat? îl întreabă Agripina „Nu pot să-ți spun, pentru că e un secret al meu”. Nesuținută de o structură epică mai complexă, de un anumit sistem de evenimente „incomprehensibile”, cum se întâmplă, de exemplu, în *Ghicitor pietre*, această intuiție rămâne o enigmă, fără a înflori în fantastic. Ulterior, Mircea Eliade propune o substructură folclorică pentru Brânduș: „... căci eu nu sunt ca ceilalți, eu sunt copil găsit. Eu n-am să fiu om de rând, eu am să ajung odată foarte mare, mai mare ca Alexandru Machidon. Am să stăpânesc într-o zi lumea toată. Eu știu ce știu. De aceea nu fac ca ceilalți. Eu dorm noaptea pe munte și nu mi-e frică, și mă urc în copaci fără să mă simtă pasărea, și într-o zi am să-mi pot da drumul pe râpă fără să mă vatăm. Eu sunt copil găsit, eu n-am părinți de rând, ca ceilalți”. Copilul găsit, copilul din flori, trimite la Prâslea cel Voinic, sau la atâția copii miraculoși, născuți din vegetale, obiecte inanimate sau chiar materializări spontane ale unor decizii sau forțe supranaturale. Ideea comună acestor fapte fantastice, care populează basmele românești, și nu numai românești, este aceea a unei *selecții suprafirești* – copilul este *un ales*, instrumentul voinței divine ori al unor forțe benigne supranaturale (zâne etc.). Totuși, naivitatea și candoarea copilului nu-l pot

transforma într-un personaj fantastic „cert”, pentru că epicul nu-l sprijină decisiv (deși nici nu-l interzice decisiv!).  
Personajul

*Mircea* rămâne într-o stare de imponderabilitate, deschis egalmente spre straniu ori fantastic, adică în tiparele prin excelență *lirice* ale vârstei sale. În același fel, dar cu altă nuanță, ni se înfățișează Agripina Urâtă, locvace, intens imaginativă, ea este mai curând fantezistă decât fantastică, trăind un *bovarism livresc*, nu un *bovarism folcloric*, precum Brânduș. Psihologic vorbind, reveria ei, hrănită de lecturi excesive, compensează un sentiment de inferioritate, tiranic la vârsta primelor iubiri care nu se produc. Ambii copii amintesc de personaje anterioare, ca Andronic, și, respectiv, Simina, dar se deosebesc tocmai prin *potențialitatea lirică* a atitudinilor, față de decisa și definitoria integrare a acestora din urmă în anumite categorii ale unui fantastic asimilabil magiei „albe” ori „negre”. În ansamblul ei, *Fata căpitanului* îl poate decepționa pe cel care caută cu orice preț fantasticul într-o proză reputată ca atare, fără a mai gusta nuanțele. Nuvela, de-o remarcabilă delicatețe miniaturală, aproape mozartian muzicală, nu are intensitatea tragică a altor nuvele ale lui Mircea Eliade; în ansamblul scrierilor lui fantastice, ea pare a indica mai curând „momentul zero” al *Dialecticii fantasticului*, acel moment în care Realul, epurat de imaginația fertilă a unui individ plasat într-o situație fericită, începe să evapore, liric, muzical, Fantasticul.

Toate aceste nuvele, deși în unele privințe continuă tipurile de fantastic cultivate înainte de război, vădesc și o înnoire fundamentală. În *Domnișoara Christinași la Serampore*, fantasticul, ca breșă adâncă în sistemul logic cauzal al lumii, este provocat de intervenția activă, pregnantă a unor forțe exterioare lumii: strigoii ori Suren Bose. În *Șarpele*, ca și în *Secretul doctorului Honigherger*, Andronic ori Zerlendi aparțin lumii „de aici”, dar acționează în numele „altei” lumi, căreia îi aparțin egalmente și în care se și dizolvă în finalurile apoteotice

ale nuvelor respective. În toate aceste cazuri, naratorul ori eroul povestirii are de înfruntat forțele extramundane, înfruntarea însăși devenind o experiență spirituală majoră, definitorie.

În nuvelele postbelice, fantasticul nu mai este provocat de nicio forță exterioară *identificabilă*. Nicio „cauză” concretă nu

*Dialectica fantasticului* poate fi găsită pentru aventurile lui Gore, Cucoaneș ori Brânduș, ba chiar acțiunea lui Dugay este negată în cursul discuțiilor din momentul narațiunii. Perspectiva autorului asupra Realului și a Irealului se modifică în sensul că acestea nu mai sunt considerate opuse, sau în orice caz *separate*, aflate în tensiune ori într-un „echilibru al terorii”, ci dimpotrivă, ele acum fuzionează, se află într-o perfectă *osmoză*. Nu mai există două lumi diferite, ci un singur *continuum*, prin care se trece liber, nestânjenit, în ambele direcții. „Granița” dintre Real și Ireal este desființată atât material, ca diferență calitativă, palpabilă, între două moduri existențiale diferite, cât și din punct de vedere al conștiinței eroului, care nu mai sesizează faptul trecerii. Egor știa, chiar în vis, că se luptă cu strigoiul, pe când Gore sau, cel mai evident, Gavrilescu, din la *țigănci*, nu înțeleg nimic din ce li se întâmplă. *Irealul nu mai irupe acum violent în Real*, perturbând mecanismele lui logice, odată cu buna conștiință a oamenilor, *se deghizează în Real*, lăsând aparent neatinsă atât mecanismul, cât și conștiința Realului. Gore trece din prezent în trecut și înapoi în prezent fără ca *niciun semnificant* să se modifice alarmant, fără nicio piedică și nicio anxietate. La fel Gavrilescu și chiar Cucoaneș, care, exprimând disperarea de a nu mai putea trăi omeneste cu Lenora, trece apoi foarte firesc la noua condiție, mărginindu-se să exclame: „E bine!” fără nicio preocupare pentru „definirea” acesteia, așa cum i-o cere naratorul. Fantasticul nu mai este declanșat de un agent cu un comportament insolit, ci acționează difuz, subteran, *subreptice*, într-un proces meandric, dar nu de *înțelegere* a Irealului, ci de

*recunoaștere* a acestuia. *Fantastic* nu mai este dialogul între două lumi, ori suspendarea eroului între ele, ci prezența neștiută a uneia în cealaltă. Sentimentul cititorului că se află într-o lume fantastică nu mai provine din caracterul straniu (cu funcție de semnal!) al unor evenimente, din imposibilitatea sa de-a cunoaște adevăratul semnificat al semnificantului, ci din presimțirea uneori angoasată a ambiguității totale a oricărui semnificant, prin care se poate manifesta un alt semnificat decât cel presupus; nu în sensul că acesta este eronat ori anulat, ei. pur și simplu, în sensul că

Mircea acesta este dublat de un altul, neștiut în momentul evenimentului, dar aflat mai târziu, sau niciodată, dar, oricum, *decisiv* în destinul celui care îl trăiește; *fantastică* este deci această ordine secundă a Realului, adică ordinea Irealului, care o dublează pe cea aparentă și logică a Realului. Cu alte cuvinte, pentru a intra în terminologia lui Mircea Eliade însuși, este prezența neștiută a Sacrului, camuflată în Profan, fantastică pentru că rațiunea noastră, aparținând ea însăși Profanului, n-o mai poate integra firesc unui Cosmos Total, ci o refuză, adică o proiectează în lumea de dincolo. Dialecticii literare a Realului și Irealului i-ar corespunde atunci, în gândirea filosofului, dialectica Sacrului și a Profanului, așa cum vom încerca să explicităm mai jos.

Evoluția internă, cronologică, a nuvelor grupate în volumul pe care îl discutăm este ea însăși caracteristică. Dacă *Un om mare* (1945) continuă direct *Șarpele* (ca modalitate), *Douăsprezece mii de capete de vite* (1952) este un prim „exercițiu” al noului tip de fantastic, dezvoltând sugestii din *Nopti la Serampore* și *Secretul doctorului Honigherger*. Apoi, *Fata căpitanului* (1955), *Ghicitor în pietre* (martie, 1959) și *o fotografie veche de 14 ani* (aprilie, 1959) sondează drumuri noi, pentru ca la *țigănci* (iunie, 1959) să devină o cristalizare evidentă a noului tip de fantastic, care se va instaura de aici înainte definitiv în opera lui Mircea Eliade. De altfel, și din punct de vedere al valorii artistice, nu ezit să consider această



nuvelă drept capodopera scriitorului și una din cele mai bune din literatura română. Este și motivul pentru care mă opresc mai mult asupra ei.

Mai întinsă decât celelalte nuvele, *La țiğănci* este și mai riguros construită. Episoadele, despărțite grafic, în număr de opt, constituie etape distincte ale aventurii lui Gavrilescu, perfect simetric organizate (I: În tramvai; II-III: la țiğănci; cele trei femei; IV: la țiğănci, „visul”; V: În tramvai; la Voitinovici; VI: acasă; VII: pe drum, în birjă; VIII: la țiğănci; plecare finală). Așadar, după un episod introductiv plasat în lumea cotidiană, normală, a lui Gavrilescu, urmează trei episoade la țiğănci (ace

*Dialectiva fantasticului* tea tot în număr de trei!), apoi trei episoade în lumea exterioară, acum „anormală”, dezorganizată, și, în fine, reîntoarcerea la țiğănci și plecarea definitivă, „dincolo”. Pendularea lui Gavrilescu între Real și Ireal este, deci, organizată dialectic:

Real - „Ireal” „Real” - Ireal

Termenii extremi ai secvenței numesc „ieșirile” și totodată „intrările” dintr-un mod de existență în altul: Realul, adică viața cotidiană obișnuită a lui Gavrilescu, se epuizează în episodul I, odată cu sosirea personajului în fața grădinii misterioase a țiğăncilor; acesta „iese” din Real pentru a „intra”, în momentul următor, în „Ireal”, notat în ghilimele pentru a fi diferențiat de momentul final, Ireal, în comparație cu care el nu reprezintă o ieșire definitivă din lumea terestră, ci numai una intermediară, Gavrilescu trecând din lumea cotidianului în cea vrăjită a Țiğăncilor, acest limb necesar. În fine, termenul al treilea, „Real”, tot în ghilimele, desemnează întoarcerea într-o lume care a păstrat numai aparența cotidianului, dar este plină de surprize, marcând înstrăinarea fatală a personajului. Toate cele patru faze ale aventurii lui Gavrilescu, constituite în cele 8 episoade ale nuvelei (1 + 3 + 3 + 1), reprezintă faze ale unui itinerar spiritual, itinerarul dintre Viață și Moarte, dintre Profan și Sacru, dintre lumea „de aici” și lumea „de dincolo”. Construcția însăși a nuvelei, dialectica desfășurării ei „semnalează”

semnificația „secundă” a textului, dincolo de aparența strict terestră a semnificanților. O analiză mai strânsă a acestora se impune, totuși, relevând impresionanta reverberație de sensuri a fiecărui element epic, adică ambiguitatea lor inepuizabilă.

Tehnica narativă a lui Mircea Eliade continuă acum procedee întâlnite încă din *Șarpele*, respectiv *integrarea* în text a unor termeni cu valoare *simbolică*, ori de semnal al unei alte semnificații decât cea literală. Esențială și definitorie pentru proza lui Mircea Eliade mi se pare *discreția*, voita lipsă de spectaculozitate a procedului. *La țigănci* se pretează la nenumărate speculații și trimiteri mitologice, la toate nivelele textului.

### *Mircea Eliade*

Cele trei fete sunt Ursitoarele, Parcele, zâne ori „spirite” ale unor străvechi civilizații (ceea ce, atunci, ar deschide noi dileme: civilizațiile ar fi modalități spirituale pentru „marea trecere”, ori forme ale culturii tentând „artistul” din Gavrilescu etc.)? Baba este un alt Charon, priveghind trecerea dincolo și primind obolul, după tradiție, o secretă magiciană stăpână peste timp și spațiu, ca și Suren Bose, ori un spirit malefic folcloric, ca în basmele românești. *Ghicitul* însuși nu este cumva o probă specifică riturilor de inițiere, sau, mai mult, nu reprezintă un fel de *vamă* luată sufletului celui care a murit, în cursul călătoriei lui? Atunci „rătăcirea” lui Gavrilescu prin „labirintul” bordeiului celor trei fete este tot un moment caracteristic al riturilor morții? Și așa mai departe.

Este neîndoielnic că un istoric al religiilor ar putea glosa indefinit pe marginea *Țigăncilor*! Nu se află nici în competența, nici în intenția mea un asemenea efort. Interesat mai mult de structura fantasticului la Mircea Eliade și de arta lui strict literară, am dorit, ridicând întrebările de mai sus, să sugerez numai vastitatea orizontului conotativ al textului, la oricare nivel al lui. Evidența construirii nuvelei ca o *alegorie* a morții, mai bine zis, a *trecerii spre moarte*, nu mi se pare că mai necesită demonstrații mitologice, tocmai pentru că se

sprijină, din punct de vedere literar, pe *convergența* textului.

Există, din acest punct de vedere, în nuvelă, o *strategie generală* a epicului, care ține atât de o atentă *en scene* a evenimentelor, în sens de creare a unui veritabil „spectacol”, cât și de o tratare a cuvântului în tehnici mai curând lirice, frecvente în poezie. Evenimentul narat capătă ambiguitate prin varierea nesfârșită a decorului, actorilor și a perspectivelor – divergente – ale acestora, deci exact ca și cum s-ar afla pe o scenă în care ceea ce este *prezentat* nu mai poate fi *comentat* de autor, păstrându-și o enigmatică autonomie. În mod paralel, termenul care numește evenimentul își pierde „autoritatea” lui din proză, putând fi înțeles numai prin raportare la context, și nu numai la cel imediat, ci și la cel „total” (întreaga nuvelă), la fel ca într-un

*Dialectica fantasticului* poem în care sensul unui cuvânt le „iradiază” pe toate celelalte și primește „iradierea” tuturor celorlalte.

Astfel întreaga nuvelă are o perfectă *logică literară*, întreruptă însă brutal, exact la mijlocul textului, după episodul al IV-lea, plecarea de la Țigănci, când tot ceea ce urmează nu mai poate fi considerat, ca până atunci, drept o „vizită” într-o casă de toleranță, a unui excentric, ci, devine, eventual, o bâjbâială a unui individ confuz printr-un oraș toropit de căldură, cu oameni și ei confuzionați. A doua parte a nuvelei, într-o perspectivă literală, are în fond aceeași *logică a absurdului* ca și *Căldură mare* a lui Caragiale, schiță deloc fantastică, deloc stranie, ci doar comică, pentru că întreaga confuzie care i-a lovit pe bucureșteni este „explicată” prin factori „climaterici”. Cele două logici din nuvela lui Mircea Eliade nu sunt deci *calitativ* diferite, ci numai *separate*, acționând strict succesiv și chiar justificându-se reciproc, căldura, euforia și excitația subiacentă a vizitei la „Țigănci”, conjugându-se pentru a explica „distracția” și „confuzia” ulterioară a lui Gavrilescu.

Numai că arta lui Eliade constă tocmai în *fisurarea*

*sistematica a literalului*, în strecurarea subreptice a conotativului prin fisurile denotațivului, până ce acesta începe să „scârțâie” de ineficacitate, dirijând semnificația spre *alte interpretări*. Astfel, nuvela lui Eliade produce *fantasticul*, adică ceea ce lipsea nuvelei lui Caragiale!

Epicul evoluează în planuri diferite și paralele de semnificație. Coerenței literalului i se adaugă o „coerență secundă”, autonomă și decodabilă separat la fel ca în spectacol, ori în poezie, denotativul și conotativul au existențe paralele, cel de-al doilea generând la rându-i interpretări multiple, fiecare pornind de la o anumită izotopie a textului.

Primul episod din la *țigănci* este cel mai evident, poate, pentru *tehnica epicului dublu* la Mircea Eliade. Literal, el este o simplă relatare a unei discuții din tramvai despre țigănci ca instituție. Între niște bărbați, pseudoscandalizați. În planul secund, încep să apară însă niște motive care în primul plan nu au nicio pondere. Câteva gesturi: plata biletului de tramvai de

*Mircea Eliade* către Gavrilescu, după o îndelungată căutare prin buzunare a unei bancnote potrivite; gesturile excesiv politicoase ale lui Gavrilescu, locvacitatea lui față de necunoscuți cu o tendință spre confesiune, la fel de excesivă. Câteva obsesii: *ce este* în grădina țigăncilor, întrebare pusă de fiecare dată când trece pe acolo (de trei ori pe săptămână!); colonelul Lawrence al Arabiei<sup>9</sup>, pe care căldura „l-a lovit în creștet ca o sabie, amuțindu-l”; *idem*, amintirea unei scene din Charlottenburg, deocamdată, fugitivă, necomentată interior. Dar mai ales câteva glose și exclamații ale lui Gavrilescu însuși: „Gavrilescule, șopti, atenție! că parcă, parcă ai începe să îmbătrânești. Te ramolești, îți pierzi memoria Repet: atenție! că n-ai dreptul. La 49 de ani bărbatul este în floarea vârstei... Un mic efort, Gavrilescule, un mic efort de memorie!...” (După care personajul își amintește de Charlottenburg, prima „coborâre în trecut”.) „Aproape ajunsese, când auzi tramvaiul gemând metalic în urma lui. Se opri și-l salută lung cu pălăria «Prea târziu! - exclamă.

Prea târziu!»” (Cuvinte spuse aproape de intrarea la Țigănci, în încheierea episodului, dar rostite și un paragraf mai înainte, cu asocierea plecării soției sale Elsa în Germania)

Toate aceste motive încep de pe acum să configureze planul secund de semnificație, devenind adevărate laitmotive ale nuvelei, dar, repet, fără niciun relief stilistic, aproape „îngropate” în text. În episodul al V-lea după plecarea de la Țigănci, biletul de tramvai, cu preț sporit, va fi un prim indiciu al intrării într-un Real straniu modificat; locvacitatea lui Gavrilescu va crește în fața celor trei fete, întorcându-l mult spre trecut, până la a nu mai putea îndeplini proba ghicitului din prezent; de aici și intensificarea motivului „apelului la memorie” (reluat întocmai cu aceleași cuvinte, în momentul ieșirii de la babă, în episodul al V-lea!), memorie pe care Gavrilescu și-o va găsi treptat, înțelegând progresiv drama lui. până la reîntâlnirea finală cu Hildegard; uruitul tramvaiului îl va auzi și în episodul al II-lea și în al V-lea adică la intrarea și la ieșirea de la Țigănci. În fața babei (!), ca un ultim și respectiv prim semnal al lumii rămase „afară”, al Realului cotidian, pe care însă. Într-adevăr, va fi „prea

*Dialectica fantasticului târziu*” să-l mai regăsească; exclamația are deci o simbolică valoare de adio vieții lui și Realului cunoscut până la Țigănci; în fine, ce este în grădina lor Gavrilescu nu va afla niciodată, nici măcar în finalul nuvelei, când părăsește totul, definitiv, alături de Hildegard...

Citind în continuare nuvela, realizăm treptat apariția unor noi motive epice, a căror funcție se precizează progresiv, dar cu un soi de aș zice, nonșalanță a autorului. Intrarea în domeniul Țigăncilor nu este întreprinsă în niciun scop erotic (de altfel, aparența de prostituate a „Țigăncilor” e mai mult convențională, nimic nu o sprijină concret; „fetele” sunt evocate muzical, simple siluete grațioase și enigmatice, delicat-triste, cadâne, vestale ori preotese în temple ori haremuri de hașiș), ci din dorința de *cunoaștere* și de căutare a unei oaze de răcoare, definibilă

deci prin *opozitie* cu căldura sufocantă *de afară*. „Idealul meu a fost, de totdeauna, arta pură. Trăiesc pentru suflet”, declară, candid, Gavrilescu, mărturisindu-se ca un veleitar ratat, tipic compensat de reverie. Apoi motivul timpului, conjugat cu cel al memoriei începe să exprime treptat a doua veleitate, a dragostei, pe lângă cealaltă, a artei. Baba, semnificativ, trăiește în afara timpului („Atunci să știi că iar a stat ceasul”, șopti bătrâna căzând din nou pe gânduri), în domeniul în care fetele n-au vârstă și Hildegard s-a păstrat tânără *ca atunci*. Cele trei episoade de la țigănci nu sunt cu nimic delimitabile în timp pentru Gavrilescu, și el însuși va „uita” această dimensiune a existenței în perioada când se află la țigănci; numai la intrare, prizonier încă, din inerție, al mentalității „de afară”, o corectează pe babă („Trebuie să fie aproape patru. La trei am terminat eu lecția cu Otilia”), mirată de acest inutil simț al timpului. Iată un caz tipic de stingere a mecanismelor conștiinței, propriu ieșirii din lume a sufletelor.

Emoționat înainte de a intra în bordei, înăuntru Gavrilescu „se simți deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr și toată lumea ar fi fost a lui, și Hildegard ar fi fost de asemenea a lui. Hildegard! exclamă el. adresându-se fetii. Nu m-am mai gândit la ea de douăzeci de ani. A fost marea mea dragoste”.

*Mircea*

*Timpul retrăgându-se, apare Memoria*. Iată o relație ciudată, pentru că este inversă celei din conștiința diurnă. O altă memorie începe să funcționeze acum, prin care faptele existenței i se revelează lui Gavrilescu drept etape ale *destinului* său; eliberate de greutatea prezentului, el poate vedea acum nu scopul mărunț (să se reîntoarcă la madame Voitinovici, să-și ia servieta uitată), ci *viața lui ca întreg*, perspectivă care marchează deja *distanțarea* de această viață.

Când i se cere să ghicească țiganca, Gavrilescu lăasă „să-i cadă pălăria de paie, și le privea fix, împietrit, ca și cum ar fi privit altceva, dincolo de ele, dincolo de

paravane". Euforia sa (iar vorbește despre el ca „marele artist” - vestigiul al memoriei individuale - apoi despre colonelul Lawrence, mai ales despre Hildegard, plângându-se că nu mai știe ce s-a întâmplat *atunci*) este interpretată de fete ca un gest de („ți-e frică să ne ghicești”). Dialogul „surzilor” între Gavrilescu și fete este tipic pentru tehnica lui Eliade. Ei vorbesc și trăiesc în planuri de semnificație diferite. Gavrilescu, rob încă al literalului situației, se confesează, de bună-credință, despre Hildegard, fără să înțeleagă că alunecă inevitabil dincolo de uman; fetele trăind detașat în planul lor, suprauman, poate sacru, *știu* ce înseamnă aici euforia lui Gavrilescu: i-e frică să le ghicească. Surprinzător - și meritoriu pentru arta lui M. Eliade - este că, totuși, chiar existența superioară a fetelor *se exprimă* într-un mod care este perfect compatibil cu planul literal, al textului, deși, în fond, aceste planuri nu mai comunică, după cum nu mai comunică nici planul existențial „de dincolo” al fetelor cu planul lui Gavrilescu, rămas „între”.

Eșecul de a ghici țiganca îl proiectează pe profesorul de muzică în „hora de iele” a fetelor: „În clipa următoare se simți prins de mâini, și fetele începură să-l învârtască în cerc, strigând și șuierând, și parcă vocile veneau de foarte departe. «N-ai ghicit, n-ai ghicit!» auzi el ca prin vis. [...] Simțea de asemenea că hora îl poartă ușor printre fotolii și paravane către fundul încăperii, dar după câțva timp renunță să se mai împotrivească - și nu-și mai dădu seama de nimic”. Când va fi avut loc „moartea clinică”.

*Dialectica fantasticului* a lui Gavrilescu? La sfârșitul primului episod (de insolație) în fața porții grădinii, acum, în acest „leșin”, ori mai târziu, în timpul „visului”, când se simte învelit într-o draperie „ca un giulgiu”? Greu de descifrat în ambiguitatea textului, deși înclin să „optez” pentru primul moment! Este totuși evident că toate acestea trei formează o continuitate, un „rit al trecerii”, cu momente succesive de modificare a conștiinței. (Sau poate toate scenele de la țigănci alcătuiesc numai un rit de *inițiere*, prin care fetele încearcă să determine o

deschidere spre sacru a mediocrului profesor - de unde tristețea lor în fața eșecului său - moartea „propriu-zisă” având loc abia la sfârșitul nuvelei?)

„Nu trebuia să visezi, trebuia s-o iubești”, exclamă una din fete, când Gavrilescu povestește dragostea lui pentru Hildegard, iar alta o mustră pe prima: „Nu trebuia să-l lași [să-și aducă aminte], auzi el pe cele două fete șoptind. Acum n-o să ne mai ghicească niciodată”. Între timp, Gavrilescu și-a amintit complet drama din trecut, „seducerea” lui de către Elsa, cu care se căsătorește, abandonând-o pe Hildegard. „Și-acum ce-i de făcut? îl întrebară fetele. Căci trece timpul, trece timpul”. O nouă încercare, un nou eșec. De ce? „I s-a întâmplat ceva, spuse grecoaica. Și-a adus aminte de ceva și s-a pierdut, s-a rătăcit în trecut”. Eroarea lui Gavrilescu, de a se pierde în reverii, lipsa perspicacității și a lucidității l-au făcut să-și *rateze viața* (= Hildegard) și îl fac acum să-și *rateze și moartea*. Similarități tulburătoare apar între momentele „Real” și „Ireal” ale ciclului existenței lui Gavrilescu. În ambele, el n-a putut „ghici țiganca”: prima oară substituind-o pe Elsa lui Hildegard, acum grecoaica și evreica, țigăncii. Gavrilescu și-a ratat viața, își ratează și moartea: *culpa sa, de fapt, a omului, este de a nu mai putea vedea just, de a confunda adevărul cu aparența esențialul cu superficialul*. Atunci, ritul ghicitului ne apare ca o *ultimă șansă de cunoaștere*, de depășire, adică, a limitelor umanului. Ce s-ar fi întâmplat atunci? „Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos, șopti grecoaica. Ți-am fi cântat și ți-am fi dănuțuit și te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos...” Paradisul este văzut ca un harem nesfârșit (în acord. deci. cu literalul)

*Mircea Eliade* situației!), fericitul nemuritor devenind un *ludens*, dar cu dreptul de a vedea tot (= „toate odăile”). Beatitudinea, seninătatea condiției divine, iată ce ratează Gavrilescu. Pentru că „s-a rătăcit în trecut” și „trece timpul”, Gavrilescu se îneacă în iremediabil, este condamnat adică obsesiilor pământeanului. Reacția lui însăși, violentă, este de a încerca să se reîntoarcă la



securitatea condiției umane, prin „mitul capacității sale de pianist”: el cântă, „parcă ar fi vrut să răscolească clapele, să le smulgă și să-și facă loc, cu unghiile, în pântecul pianului și apoi mai departe, mai adânc”.

Visul care urmează (episodul al IV-lea) îmi pare un *coșmar al traversării materiei*. Fără a căuta cu orice preț corespondențe în ritualul „terestru” al morții, mă simt tentat a asocia labirintul, întunericul, tăcerea, spaima, teroarea obiectelor, goliciunea aproape grotescă a trupului diform, senzația finală de înfășurare în draperie „ca un giulgiu” și de sufocare în „pâslă”, din experiența lui Gavrilescu pe tărâmul țigăncilor, obiceiurilor românești de îngropare. („înțelese repede că era altceva, ceva care nu semăna cu nimic cunoscut. [...] Ajungeau până la el voci și râsete și zgomot de scaune trase pe parchet, parcă un întreg grup s-ar fi ridicat de la masă și s-ar fi îndreptat spre el. În acea clipă se văzu gol”...)

După euforia și nonșalanța momentului precedent, teroarea de acum; după visul morții, anxietatea și dezgustul ei. Exact când fetele au dispărut, cu dansul și frumusețea lor, când Gavrilescu a ratat ultima șansă a spiritului său, apare moartea ca mizerie a trupului, copleșind himerele amintirii!

Traversarea materiei înseamnă desprinderea de materie, și atunci Spiritul, care nu s-a putut cunoaște pe sine, identifica cu sine, încearcă să se reîntoarcă în lume, bântuind locurile în care a trăit. După *memorie ca destin*, iată *memoria* ca intensă dorință de *reintegrare* printre oameni. Refuz al morții, incapacitate de a o realiza ca atare („Nu înțelegi ce ți s-a întâmplat acum de curând, de foarte curând?” se va mira mai târziu Hildegard), ultimă încercare de *eludare a prezentului*, acea frică de a privi lucid *clipa*, caracteristică dintotdeauna pentru Gavrilescu.

### *Dialectica fantasticului*

Reîntoarcerea în viață (= „Real”), din episoadele V-VI: la firea profesorului de pian, cu ticurile ei, aceasta înseamnă reîntoarcerea în Timp. „Ah, exclamă [Gavrilescu], ridicându-se anevoie de pe sofa, cum trece

timpul". Fraza, normală literal, devine ironică în planul adânc al textului. Crezând că „realizează” trecerea timpului, personajul uită tocmai esențialul, pentru că nu, are conștiința noii sale condiții existențiale: nu câteva ore, ci câțiva ani au trecut

Concentrat și lapidar în tărâmul celălalt, Timpul a rămas masiv și amplu dincoace". Proiectat acum pe alte coordonate, ascultând de alte legi, Gavrilescu nimerește în altă lume, cea cu peste cinci, opt ori doisprezece ani mai târziu. Else a plecat de doisprezece ani, când „a murit” domnul Gavrilescu, i se spune (dovada ar putea fi definitivă pentru „fixarea” morții lui Gavrilescu în momentul intrării în grădina ȝigăncilor!), Otilia s-a măritat și a plecat cu opt ani în urmă. *Rătăcit în trecut*, a ratat *prezentul*, adică veșnicia ființelor divine; acum, *rătăcit viitor*, Gavrilescu ratează din nou prezentul, adică efemerul bogat al ființelor umane! Dar, fapt și mai important, chiar în cursul *timpului povestirii*, măsurabil pentru Gavrilescu (literal!), în aceleași unități temporale ca înainte de vizita la ȝigănci, Timpul uman, al „celorlalți” „trece furtunos, ritmurile fiind ireconciliabile. Banii lui sunt primiți de către taxator la prima cursă cu tramvaiul, dar nu și la a doua, unde află că banii s-au schimbat „de un an” Tulburat de straniul evenimentelor, Gavrilescu face mereu apel la memoria sa, ca și în primul episod, neînțelegând ce s-a întâmplat între timp. Deși ușor diluate, aceste două episoade (care s-ar fi putut rezuma într-unul singur) au rostul de a reînvia perspectiva literală, „profană”, asupra evenimentelor, după excesul (de sugestii) al celei sacre, întărind și straniul unui epic ce părea exclusiv fantastic, prin polivalenta episoadelor de la „ȝigănci”.

Fantasticul reapare, aproape ca supranatural, prin extraordinara figură a birjarului-dricar, „muscal” bucureștean din celălalt secol, bonom, visător incorigibil și generos, perfect verosimil literal, dar evident mesager al morții. În planul secund. Charon „traversându-l” pe Gavrilescu „dincolo”. Înstrăinat în „Real”.

*Mircea Elinele* incapabil să se mai orienteze în legile

omenești „ciudate”, omul se reîntoarce în „Ireal”, în acel punct de joncțiune cu Realul, pentru a cere – supremă naivă neînțelegere! – socoteală de cele întâmplate. Rezultatul va fi însă că va pleca, definitiv, în Ireal. „Toți visăm, spuse. Așa începe. Ca într-un vis”. Chiar moartea, pentru Gavrilescu, rămâne un vis, nu o luciditate. remarcă înduioșată Hildegard. În acest popas între viață și moarte, ea l-a așteptat pentru a pleca împreună, poate, pentru că și ea ratase „ghicirea țigăncii”. Roabă și ea a trecutului, a unei dragoste neîmplinite, femeia realizează situația, dar nu o poate transcende; utilizând pluralul solidarității, al unui destin în sfârșit comun („toți visăm”), ea devine un „ghid” al bărbatului, o nouă Beatrice. Final liric, de cea mai pură poezie pe care a realizat-o până acum proza lui Mircea Eliade.

\*

Oricât de sumare, paginile de față sper să fi putut demonstra excelența scrierilor fantastice ale lui Mircea Eliade. În ansamblul operei lui literare, acest sector îmi pare a ocupa „primul loc”, împreună cu eseurile, și, după părerea mea, înaintea ciclului indian și al romanelor numite realiste. Mai întâi, pentru că aproape toate motivele fundamentale ale gândirii filosofului, ca și ale invenției epice a scriitorului, se regăsesc aici într-o manieră artistică adesea strălucită. Meditația asupra timpului, acest principal factor limitativ al condiției umane, deși străbate și restul operei, culminând în *Noaptea de Sânziene*, este concentrată la fel de definitiv ca și în eseurile morale și de filosofia religiei, mai ales în scrieri ca *Nopti la Serampore* și *la țigănci*. În concepția scriitorului, timpul „profan”, în care omul se zbate prizonier, încercând mereu să-și spargă cătușele pentru a se integra Timpului sacru, evadând din condiția umană, este timpul memoriei și al cotidianului prozaic.

Gavrilescu este personajul tipic, în timp ce Zerlendi, prin practici Yoga, ori alții în mod întâmplător sau miraculos, sunt cei care rup vălul iluziei, trecând „dincolo”. Este de reținut faptul că meditația asupra

Timpului înseamnă inevitabil, la Mircea Eliade.

*Dialectica fantasticului* și o meditație asupra Realului. Pentru autorul oricăror scrieri fantastice, aceasta din urmă este de altfel „obligatorie”, dar la Mircea Eliade ea se integrează în concepția sa mai generală asupra dialecticii sacralului și profanului. Remarcabil este că întreaga lui operă – poate și activitatea curentă, în orice caz personalitatea sa – pot fi puse sub semnul Timpului.

Fără a încerca o situare a lui Mircea Eliade în literatura fantastică europeană contemporană, operație prea dificil de întreprins în câteva rânduri, cred că nu greșesc totuși afirmând că el poate fi considerat unul dintre puținii scriitori interesați încă de un fantastic folcloric sau de obediență sacră. Enigmele și fisurile Realului, labilitatea lui derutantă, construirea sa ca un labirint de semnificații, supus hazardului și incomprehensibilității, ori nesfârșitele lumi imaginare, logice, dar iremediabil separate de lumea noastră, toate aceste aspecte ale literaturii moderne fantastice (în sensul larg al cuvântului) apar puțin în opera lui Mircea Eliade, deși nu sunt complet ignorate. Originalitatea lumii lui fantastice îmi pare a consta în *seninătatea ei*, în *absența tragicului*, a *damnării*, a *catastrofei finale*, a *grotescului*, *obsesiilor și spaimelor de orice fel*. Fantasticul lui Mircea Eliade este benign, o revanșă a Vieții, a frumuseții și fecundității ei inepuizabile. Din acest punct de vedere, acest fantastic rămâne, după părerea mea, în mod decisiv românesc, pentru că literatura română îmi pare a fi una dintre puținele literaturi ale lumii în care *fantasticul* și-a păstrat puritatea lirică, de *alternativă* mai bună și mai frumoasă a Realului.

Iată de ce originalitatea acestui scriitor român de renume mondială sprijină și exprimă indiscutabil o spiritualitate românească. Și iată de ce am acordat atâta atenție sectorului fantastic al operei lui Mircea Eliade.

NOTE

J. *Fragment autobiografic*, p. 6 – 7. Apărut (le dor. Paris.

1953. nr. 7. p. 1-13. Tradus în limba franceză în *Les du*

*Mircea Eliade*

(*Mémoire II*, 1937 – 1960), Paris, Gallimard, 1988, p. 257 – 279, dar nepublicat în ediția română a *Memoriilor* (Ed. Humanitas. 1991, 1997) p. 6 – 7.

2.1920 – 1921.

3. *Fragment autobiografic*, ed. cit., p. 9.

4. *Idem*, p. 9 și 10.

5. *Idem*, p. 11.

6. „A fost odată un fecior de cioban, începu repede Simina, fără să-i mai lase timp s-o întrerupă. Și când s-a născut el, ursitoarele i-au spus: «Să iubești o împărăteasă moartă!». Mama lui a auzit și a început să plângă. Cealaltă ursitoare, căci erau trei, s-a milostivit de jalea ei și a adăugat: «Și te va iubi și împărăteasa pe tine!»”.

7. Motivul bărbatului viril, dorit simultan de mai multe femei, este frecvent în romanele numite „realiste”, unde nu este însă transfigurat fantastic.

8. Mircea Eliade publicase cu patru ani înainte (1936) volumul *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, Paris, Paul Geuthner și București, Fundația pentru literatură și artă Regele Carol II, 1936. Reeditat la Paris, Payot, în 1954 sub titlul *Le Yoga. Immortalité et liberté*. Vezi și *Techniques du Yoga*, Paris, Gallimard, 1948.

9. Una din cărțile lui Lawrence a fost tradusă în românește chiar de Mircea Eliade!

PE STRADAMÂNTULEASA, PE LA DOUĂ ȘI UN SFERT, DOUĂ ȘI JUMĂTATE

Primul Eliade

Tot povestind, Fărâma creează două lumi: cea a personajelor – Darvari, Lixandru, Oana și a ciudatele lor întâmplări – dar și cea a publicului: Borza, Dumitrescu, Economu, Anca Vogel, „nr. 1” și „nr. 3” care îl ascultă sau îl citesc toți cu sufletul la gură, deși din motive diferite. Povestitorul lucrează *asupra* lor și-i determină să intre în conflict unii cu alții, ca urmare a lecturii.

Rolul său atât de important reconfigurează complet

universul naratologic obișnuit al romanului și acordă textului o densitate deosebită: *Pe strada Mantuleasa* ar fi putut deveni un teren de analiză favorit al naratologilor și este de mirare că n-a devenit, nici măcar printre comentatorii români, care au rămas atrași ori de pitorescul romanului – Bucureștiul, relația dintre Anca Vogel și Ana Pauker – ori de ideologia lui: raportul sacru/profan. Fără a putea trece aici la o analiză naratologică extinsă, aș dori să fac numai unele sugestii în acest sens.

Fărâmbă creează cele două lumi în sensul că lui i se datoresc structura fiecăreia, conflictele *din* interiorul lor, precum și conflictele *dintre* cele două lumi. Influența lui Fărâmbă contrastează cu modul în care el se prezintă: un bătrânel politicos, simpatic, dar șters. Fără să atragă atenția în vreun fel, el dezlanțuie adevărate ravaje în lumea prin care trece: Borza este concediat, Economu se sinucide, Anca Vogel cade în dizgrație iar Securitatea scotocește prin toată țara după „dovezi”. Textul povestirii indică, de altfel, și o *mise en abîme* de ordin secund: dacă Fărâmbă îl reprezintă pe autor, el însuși este reprezentat de „Doctor”, magicianul care înghesuie zeci de spectatori într-o cutie, îi face să dispară în neant și apoi îi readuce la locurile lor vechi, pe bănci, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat.

Atitudinea lui Fărâmbă este în general ambiguă. El pare să știe ceva, un secret teribil, dar ce și cât știe el exact, în ce constă acest secret, nu ni se spune. Cititorul este plasat permanent în perspectiva publicului din carte, el știe cu alte cuvinte atât și doar atât cât Fărâmbă povestește publicului. Poliția verifică toate declarațiile lui Fărâmbă dar nu găsește niciodată material nou, cu excepția încercării lui Economu de-a fura tezaurul polonez, de care chiar Fărâmbă nu știe nimic. Bătrânul vorbește în permanență, de la începutul romanului până în capitolul opt inclusiv, în care are loc „căderea” Ancăi Vogel. În tot acest timp publicul din carte, adică agenții Securității, trebuie mereu să-și învingă fascinația lecturii și, într-un *secondo*, să scruteze bănuitori vorbele lui Fărâmbă. Noi

cititorii, însă, rămânem în aceeași stare de fascinație și-i privim cu ironie pe polițiști: fiind simpli polițiști, și încă ai unui stat totalitar, meseria lor este neîncrederea. Cum să fie ei în stare să înțeleagă imensa poezie a povestirii lui Fărâmbă? Curios este, însă, faptul că pe măsură ce se urcă scara ierarhică, „vulnerabilitatea” la fascinația narativă crește: Bogza o refuză direct, Dumitrescu o ia în serios, Economu ascultă cu interes, Anca Vogel este cu totul prinsă de ea, pe când „nr. 1” și „nr. 3” o studiază cu pasiune demistificatoare. Căderea Ancăi Vogel ne schimbă atitudinea: dramatismul și neprevăzutul acesteia ne fac să ne gândim, pentru prima oară, că ar exista, *poate*, unele motive de suspiciune față de povestirile lui Fărâmbă. Capitolele nouă și zece ale romanului conferă de aceea un sens nou narațiunii atât de lirice și pitorești a lui Fărâmbă: evenimentele par să facă acum parte dintr-un joc de interese politice și economice obscur, totuși consistent, iar explicația lor pare să depindă de un fapt pe care numai Fărâmbă îl cunoaște: adevărata identitate a lui Lixandru. Chiar acum însă cititorul ezită să accepte perspectiva poliției; tocmai de aceea am folosit mai sus cuvântul „poate”. Excepție făcând capitolul al treilea – discuția dintre Dumitrescu și „Bogza” – al II-lea capitol introduce singura perspectivă narativă din roman decuplată de percepția și de prezența lui Fărâmbă: Lixandru apare aici în absența lui. Ne întrebăm totuși: să fie oare acesta *adevăratul* Lixandru? Prietenul lui *nu* era, totuși, adevăratul Borza, pentru că el însuși afirmă că Bogza murise între timp și că Fărâmbă, la auzul prezentării lui ca Bogza, tocmai pentru că știa de moartea fostului său elev, refuzase, suspicios, continuarea conversației. Ultima frază a romanului reintroduce astfel ambiguitatea care părea să-l fi părăsit: adevăratul Lixandru există deci, el dorește să intre în contact cu Fărâmbă.

Oricum însă, rămâne complet nelămurit misterul central: de ce vrea toată lumea să afle cine este Lixandru, ce s-a întâmplat cu Darvari și ce cunoaște cu adevărat Fărâmbă din toate acestea? Nu știm. Sfârșitul romanului

adâncește misterul, în loc să-l ducă la deznodământ. Romanul se termină așa cum începuse: Fărâmbă așteaptă pe cineva la două și un sfert, la două și jumătate...

Ambele explicații avansate - cea obișnuită a poliției și cea, timid sugerată ca supranaturală, a lui Fărâmbă - sunt coerente, dar niciuna nu este suficientă pentru a explica integral evenimentele.

Dacă acceptăm definiția fantasticului, dată de Tzvetan Todorov în *Introduction à la litterature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, tocmai ezitarea între două explicații îi conferă romanului lui Eliade un caracter „fantastic”. Acesta nu rezidă în evenimentele - neobișnuite - povestite în *Pe strada Mantuleasa*, ci în *modul* în care ele sunt povestite, în faptul că deși ele nu sunt soluționate, ele ar putea fi soluționate în mai multe feluri.

Spuneam mai sus că Fărâmbă avansează „cu timiditate” ipoteza lui supranaturală El povestește toate faptele convins că acestea sunt perfect adevărate. Între 1915 și 1930 institutorul a fost, de altfel, fie martorul lor ocular, fie a auzit cum s-au desfășurat ele de la un asemenea martor. Fărâmbă nu pune, deci, la îndoială nici dispariția lui Iozi într-o pivniță inundată de ape, deși corpul copilului (îneecat) nu este găsit niciodată, nici dispariția săgeții lui Lixandru, sau a avionului lui Darvari, în văzduh, nici erotomania Oanei sau brusca îmbătrânire și întinerire a Marinei etc. Mai bine zis el nu le pune la îndoială în postura de povestitor al acestora: când el însuși devine ascultător - precum atunci când. În capitolul al șaptelea. Fărâmbă ascultă

*Mircea Eliade* perorațiile intempestive ale lui Lixandru și ale Leanei el adoptă o atitudine rațională, ține sub control „isteria adolescentină” a celor doi și hotărăște să viziteze totuși, împreună cu ei, pivnița școlii, pentru a afla adevărul. În această postură de ascultător, deci, Fărâmbă se află mai aproape de „raționalismul” lui Dumitrescu și al numerelor „1” și „3”, în raport cu propriile lui povestiri, decât de „iraționalismul” lui însuși ca povestitor vis-à-vis de Dumitrescu.



S-ar putea spune că Fărâmbă este într-adevăr inocent. Povestirea lui este un „basm”. Ea vine din vechea cultură orală românească, în care diferența - modernă - dintre real și fictiv nu funcționează încă. Hiperbola este aici figura retorică prin excelență în sensul că fictivul este doar un travesti, o proiecție în fabulos, a cotidianului. Evenimentele inițiale, istoric exacte, devin mitologice, iar personajele, la început concrete, devin arhetipuri. Astfel s-ar putea explica ușurința cu care Fărâmbă face salturi în timp înainte, sau înapoi, povestind fapte petrecute undeva între 1700 și 1930 ca și cum ele ar fi avut loc unul în continuarea firească a celuilalt. Această perspectivă ne reîntoarce în literatura folclorică în care supranaturalul se învecinează firesc cu cotidianul. Fărâmbă povestește totul atât de simplu încât cititorul, fascinat, este convins de inocența lui. Din acest punct de vedere este meritul lui Eliade că, prin intermediul lui Fărâmbă, el a reușit să prezinte o perspectivă mitică credibilă asupra Bucureștiului și a României. Forța narațiunii ne copleșește, judecata noastră critică se predă. Aș spune că acest roman este o sinteză poetică între o intrigă detectivă și un basm. În raport cu povestirile și romanele lui fantastice anterioare, *Pe strada Mantuleasadezvoltă* o tehnică narativă mai simplă și mai eficace, în loc de bizare intervenții din afara vieții cotidiene a personajului principal, avem acum de-a face cu o ambiguitate permanentă a acestui cotidian însuși. Coerența acestuia, sau a deznodământului întâmplărilor lui, precum în *la țigănci*, capodopera lui Eliade înainte de romanul de față, poate fi explicată din două perspective diferite asupra cotidianului: cea profană sau cea sacră. Problematika scriitorului este lămurită de filosoful Eliade:

*Pe strada Mantuleasa. pe la două și un sfert, două și jumătate* 209

sacru este permanent ascuns în cotidian, obiectele cele mai banale ale acestuia posedă o valoare simbolică prin care individul care o sesizează „sare” brusc din condiția sa umană și înțelege brusc sensul fundamental al

existenței sale.

Această concepție a lui Eliade, situată dincolo de orice religie instituționalizată, provine mai ales din experiențele arhaice, din miturile și creațiile artistice de pretutindeni. Scriitorul profită de concepțiile filosofului dar nu le transpune ca atare în opera sa; relația de analogie caracterizează mai curând raportul dintre ei. Mircea Eliade aparține din acest punct de vedere unui grup de mari scriitori precum Dino Buzzati, Mandiargues, Julien Gracq și Hubert Lampo, al căror „realism magic” subliniază ambiguitatea întâmplărilor cotidiene și încărcătura de sens ascunsă în adâncul acestora.

Paranteză pentru a re intra în timp

Am scris acest text, mai mult sau mai puțin în forma de față, cândva în 1968, pentru ceea ce trebuia să devină, în România comunistă dar și într-o Românie care încerca atunci să se elibereze de anumite chingi est-europene, o primă ediție „corectă” de literatură fantastică a lui Eliade. N-a fost să fie corectă, această ediție. Nu mai mi-amintesc cine și de ce a decis ca ultima parte a prefeței mele să nu fie publicată, pentru că se referea la un roman ce prezenta pe Ana Vogel, deci pe Ana Pauker. În 1969 acest subiect ar fi trebuit să nu mai fie tabu, mai ales că eu scrisesem, cred, un text intenționat cuminte. Oricum însă, prefața mea la Mircea Eliade: *La țigănci și alte povestiri*, Editura pentru literatură, 1969, p. V-XL, intitulată „Dialectica fantasticului”, nu conține acest fragment final. Câțiva ani după sosirea mea în Olanda în 1969, când reușeam să public una din primele mele călii în acea țară și în acea limbă. Mircea Eliade: *De leasastraat*, traducere de Liesbeth Ziedses des Plantas, Amsterdam. Meulenhoff. 1975, această carte conținea o postfață *Mircea Eliade, of het fascinerende „Mircea Eliade sau fascinația povestirii”*, p. 141 – 153. care foarte probabil era formată

*Mit cea din textul în românește scris pentru Editura pentru literatură în 1969 și nepublicat atunci. Nu am mai putut găsi acest text în românește! Nu mai pot deci reconstrui nici ce a tăiat cenzura în 1969, nici ce a tradus,*

cred, Liesbeth, în 1975, pentru ediția olandeză. Am, așadar, la dispoziție doar textul olandez, pe care ar fi trebuit să-l retraduc în românește pentru această ediție! Nu am voit însă să-l traduc ca atare: el conține, mai întâi, multe informații elementare pentru cititorul olandez, de care cititorul român, pe drept, poate fi scutit în al doilea rând, se pune problema metodei de interpretare. Eu mă situam teoretic, la sfârșitul anilor '60, la nivelul unei poetici jakobsoniene care, cum se știe, era mai mult interesată de poezie decât de proză și de narațiune. Nu cunoșteam atunci marile lucrări naratologice ale lui Barthes, Greimas, Genette și alții, din care multe, de altfel, nici nu apăruseră. Capitolul final din prefața scrisă prin 1968 pentru EPL se situa, fără îndoială, la acest nivel teoretic și nu spunea mare lucru în plus față de ceea ce - acum - pare vulgata studiilor eliadești - dialectica fantasticului - dar care atunci a avut un oarecare aer de înnoire. Deci, ce să pun în ediția din 1999: o reconstituire a studiului din 1968, respectiv din 1975, eventual epurat de informațiile pentru publicul olandez, sau un studiu nou? A doua problemă care complică decizia este că eu, între timp, mi-am schimbat nu numai concepțiile teoretice, dar și interpretarea romanului eliadesc. În 1969/1975 eram convins, pe de-o parte, de faptul că relația dintre sacru și profan era esențială pentru înțelegerea textului eliadesc, iar pe de altă parte, în teorie, de supremația metodelor semiotice. Acum nu mai sunt convins de niciuna din aceste axiome. Privesc cu un zâmbet tot ce ține de utopia explicației teoretice universale - semiotica, inclusiv naratologia - și încerc să-l înțeleg pe Eliade ca pe un autor contradictoriu, profund ancorat în vremea sa - care nu este și a mea! - dar un autor, în același timp, care ar trebui dezgropat de sub maldărul de scrieri monumentaliste sub care l-a îngropat o posteritate mult prea naiv respectuoasă. Mie Eliade mi se pare un autor viu. actual, viguros, original și toate șabloanele despre el, printre care și cel produs de mine însumi în 1969/1975. Îmi par (acum) reprobabile.

*Pe strada Mantuleasa. pe la două și sfert, două și jumătate* 211

Iată de ce am decis să prezint aici cititorului două versiuni ale interpretării *Străzii Mântuleasa*. Prima, probabil cea din 1969, salvată în ediția din 1975, vine, minus informațiile de popularizare, la începutul acestui capitol, adică până la această paranteză. A doua versiune este inedită, scrisă special pentru acest volum, și consonantă, cumva, cu ideile și preocupările mele din 1999. Am integrat aici anume interpretări naratologice, deși nu mai cred, acum, în atotputernicia lor. Ideea mea este că putem folosi aceste metode cu condiția de-a le depăși: naratologia nu este interpretare, ea trebuie doar să ducă la o hermeneutică, așa cum remarca, adesea, Ricoeur. Dacă în „al doilea Eliade” folosesc termeni tehnici care nu apar în „primul Eliade”, este că încerc astfel să explic anumite intuiții pe care acum le am, dar pe care cu 30 de ani în urmă nu le-am avut (Of, deceniile astea!). Cele două interpretări ale textului eliadesc nu sunt neapărat contradictorii, dar ele sunt foarte diferite, deși în anumite aspecte ele coincid, și conțin chiar repetiții. Nu curăț textul însă de eventuale repetiții: este interesant de văzut care aspecte concrete ale analizei sunt aceleași, deși cadrul teoretic diferă! Prima interpretare face parte din vulgata eliadească, a doua, sper că nu. Prima vine cu o viziune senină a lui Eliade, nostalgicul sacrului. A doua arată un Eliade luptător, ancorat în vremea lui, într-un fel și în vremea mea. În loc de fadoare atemporală, un politic sângărând. Cititorul va alege care imagine a lui Mircea Eliade va dori.

Are această mărturisire și un sens mai general decât încăpățânata mea dorință de-a ține cont de trecerea timpului în teorie? Poate. Morala fabulei ar fi că orice interpretare vine din idiosincraziile momentului și dispare, de asemeni, odată cu ele. Nu-mi pot ascunde tristețea că proiectul semiotic nu a reușit, dar nici nu pot pretinde că nu știu nimic despre eșecul lui. Teoriile vin și trec. ca și noi. ca și dragostele, ca și evenimentele, „epifaniile” care

(creдем că) ne determină viața. Nu rămâne decât fascinația textului. Nu știu cât și ce va rămâne din teoriile

Mircea lui Eliade însuși. Dar, cred, sper, că *strada Mantuleasa* va rămâne în toate bibliotecile noastre.

AL doilea Eliade

La nivelul întregului roman, Fărâmbă apare ca un tipic intermediar între lumea povestită (*Welt*) și lumea în care el povestește (*Erzählwelt*), el fiind în același timp un *erzählendes Ich* și un *erlebendes Ich*, cel care povestește ce a văzut și cel care a trăit ceea ce povestește (Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1979, UTB, 1985, care reia diferența stabilită mai înainte de Günther Müller între *erzählte Zeit* și *Erzählzeit*). Această dublă identitate este prin definiție conflictuală deoarece există prin definiție o distanță – în timp și mai ales în experiență de viață – între momentul în care povestitorul a trăit evenimentele și momentul în care el le povestește. Situația standard este cea în care povestitorul, un bărbat matur sau un bătrân, povestește ce i s-a întâmplat la tinerețe, la vârsta inocenței sau a iluziilor. Nu aceasta este situația din romanul de față: Fărâmbă pare acum la fel de matur, sau de inocent, ca atunci. Mai bine zis, și explicitând situația lui Fărâmbă grație terminologiei lui Gerard Genette (*Figures III*, Seuil, 1972), povestitorul este *intradiegetic* în raport cu lumea (*diegeza*) pe care o povestește – în sensul că a fost martor la evenimentele narate, sau la majoritatea lor – dar el este în același timp și *heterodiegetic*, în sensul că nu a participat direct la acestea. Mai bine zis, așa se prezintă Fărâmbă în fața lui Dumitrescu & Co.: un martor (*intradiegetic*) exterior și obiectiv, neangajat în cele spuse (*heterodiegetic*), spre deosebire deci de povestirile lui Lixandru și Leana, profund implicați (*horn*) în evenimente și deci, prin implicație, mai puțin demni de încredere decât el însuși, cel care povestește la rece ce a văzut și a auzit.

Așa se prezintă Fărâmbă, dar este el oare așa? Lectura obișnuită a romanului a accentuat farmecul lui Fărâmbă. inocența lui în raport cu perfidia sau luciditatea polițiștilor: Economii

*Pe strada Mantuleasa, pe la două și sfert, două și jumătate* 213

Încearcă obținerea unui câștig material, nr. 1 și nr. 3 demitizează realist narațiunea. Această interpretare presupune că actul narativ nu este (și) o *Erlebnis*, sau că naratorul este hetero sau homodiegetic numai în raport cu evenimentul narat, nu și în raport cu consecințele lui. Altfel spus, această lectură ia de bună explicația lui Fărâmbă din capitolele 1 și 2 că, aflând din întâmplare că în casa din strada Mantuleasa se muta un maior Borza, ce și-a zis, ia să mai depănăm niște amintiri cu vechiul meu elev, și să vedem dacă el mai știe ceva despre vechii colegi, de exemplu despre Lixandru și Darvari. Or, unele amănunte ale textului contravin acestei lecturi.

Fărâmbă intră la noul locatar din strada Mantuleasa nr. 138, etajul 4, maiorul Vasile I. Borza, și i se adresează ca fiind vechiul său elev, de la școala mântuleasa, aflată la nr. 17 al aceleiași străzi. Borza neagă faptul de a-i fi fost elev și-și menține negația și în discuția cu Dumitrescu, susținând că el vine din alt cartier, Tei. Strâns cu ușa de superiorul său, care descoperă faptul că maiorul Borza a fost înscris la școala din mântuleasa, nu din Tei, maiorul pare a-și aminti ceva – se sugerează că din oportunism

— Dar nu mult. Abia la sfârșitul capitolului cinci Dumitrescu îi comunică sec lui Fărâmbă că maiorul Borza nu fusese elevul său, nu făcuse, de fapt, școala nicăieri și că fusese doar un bătauș din Tei, lucrând înainte de război pentru Siguranță. Personajul dispărând astfel din scenă, nu s-a remarcat un fapt ciudat: maiorul nu mințise, deci, când susținuse că nu îl cunoștea pe Fărâmbă și nu-i fusese elev. Dar cum se explică atunci faptul că Fărâmbă l-a luat drept vechiul său elev? S-a lăsat înșelat de asemănarea de nume neremarcând faptul că maiorul nu semăna deloc cu vechiul elev? Dar cum putea face o asemenea greșală un om cu memoria fenomenală a lui Fărâmbă? Sau este aici în joc problema fundamentală în roman și de fapt, în întreaga operă a lui Eliade, problema *recunoașterii*? Nu l-a recunoscut Fărâmbă pe Borza – mai bine zis nu l-a

recunoscut pe maior ca *nefiind* vechiul să elev

— În sensul, mai general dar tipic eliadesc. al dificultății de-a recunoaște într-un obiect amorf un sens care vine mai de departe? Este aici un caz de epifanie laică ratată - Borza neavând

*Mircea* evident nimic sacru - manifestarea sensului „vechiul elev” fiind blocată? Nu cred, și sunt primul care să admit că această construcție de manifestare a sensului este forțată. Mult mai probabil este faptul că Fărâmbă a știut că maiorul Borza este vechiul său elev, dar s-a prefăcut că-l recunoaște *pentru* a intra în contact cu el și cu instituția căreia îi aparținea, pentru că vorbește tot timpul de maiorul Borza „de la MAI”. Dacă este corectă această interpretare, înseamnă că Fărâmbă a intrat intenționat în mașinăria Securității pentru a-l căuta acolo pe Lixandru, ori pe Darvari. Tot ce urmează, adică întreg romanul, este atunci o strategie bine pusă la punct, în ciuda năuceniei afișate, de a-l găsi în interiorul instituției pe cel care - prin deducție - Fărâmbă știa că aparține instituției. Povestitorul nu-și începe deci la întâmplare povestirile ci le reglează conștient în scopul atingerii unui anume obiectiv. Actul povestirii nu este atunci doar un act nostalgic îndreptat spre clarificarea unei *erlebnis* trecute, ci este (și) un act prezent, manifestare a unei *erlebnis* de acum, cu o proprie strategie, îndreptată *contra* unui public, nu (numai) *pentru* acel public, și cu un propriu scop. *Narațiunea este un act politic, chiar dacă politica acestui act este disimulată*. Iată o aserțiune mai generală decât obiectivul ei limitat de aici, dar o aserțiune care, cred eu, ar merita să fie verificată pe scară mai largă. Această *portee* a actului narativ ar însemna că acesta nu poate fi studiat în raport numai cu evenimentele - narate - din trecut, ci și cu contextul în care el are loc în prezent, sau altfel spus, că narațiunea nu este doar un *passe-temps*, caracteristic unor societăți stabile dar inactive, fie ea fundalul narațiunii boccaccești - în care aceasta însemna tragerea de timp până ce groaznica epidemie din oraș, adică din afara locului în care se narează, urma să se

stingă -, fie ea fundalul lungilor seri de iarnă românești, încărcate de snoave ori de basme. Ea este, dimpotrivă, un mod de inserție a naratorului într-o societate activă în care acesta, altfel, nu poate pătrunde. Narațiunea despre trecut se face aici pentru ca naratorul să se ancoreze în prezent, prin actualizarea unor șabloane doar aparent atemporale. Narațiunea este o strategie, una din diversele

*Pe strada Mantileasa. pe la două și un sfert, două și jumătate* 215

strategii teoretic posibile, ale subiectului acțiunii. Altfel spus, *actul narațiunii nu este niciodată inocent*.

Revenind la Fărâmbă, două sunt argumentele care mi se par că întăresc ipoteza mea Mai întâi, Fărâmbă, care „greșise” la început, nu greșește la sfârșit: când, în capitolul al II-lea, un „necunoscut” - adică cineva pe care Fărâmbă nu-l recunoaște ca un vechi elev! - i se prezintă ca „Borza”, el murmură „Ce curios!” și pleacă. Știa, sau nu, de moartea fostului elev Borza? Mai curând aș zice că un contact cu un fals Borza nu-l mai interesează: altfel decât la începutul romanului, Fărâmbă se află acum în interiorul Securității și poate fi selectiv în stabilirea de relații. „Recunoașterea” subiecților autentici devine deci operantă. Al doilea argument vine din chiar strategia narativă a lui Fărâmbă. El pare a vorbi brambura - toți ascultătorii îi cer să fie mai ordonat - dar, de fapt, el prezintă fiecărui ascultător ceea ce acesta dorea să audă - din interese proprii - și disimulează nucleul dur al informării sub o ceață de subiecte secundare irelevante. Aceasta este exact interpretarea pe care o fac nr. 1 și nr. 3 în capitolele 9 - 10 și Anca Vogel în capitolul 8, despre digresiunile lui Fărâmbă.

Furia cu care se apucă de scris Fărâmbă, spaima că i se va termina în curând timpul acordat pentru scris - dovadă și colapsul său dintre capitolul 8 și 9 - sunt stări de spirit tipic eliadești, mărturisite adesea de autor în scrierile autobiografice. Dacă este evident că Eliade s-a reprezentat în Fărâmbă - multe amănunte ar putea fi notate, precum trăsăturile de caracter ale celor doi,



modestia, politețea lor „de modă veche”, de exemplu, sau locul în care scrie Fărâmbă, amestec de chilie, celulă, „mansardă” - este evident și că autorul *explicit* (fizic, Eliade) este dublat în roman de unul *implicit* (naratologic), cel care organizează discursul și pune în scenă pe naratori și naratori, locutori și «locutori, ca și instanța de lectură. Ingenioasa construcție a romanului ne proiectează într-adevăr pe noi, adevărații cititori ai lui Eliade. *exteriori* textului. În cititorii *interni* ai lui Fărâmbă. ne absoarbe deci în interiorul universului narativ. Dar și cititorul intern, să zicem Anca Vogel. se dedublează într-un narator, sau

*Mircea Etiade* filocutor, explicit și într-unul implicit: primul este cel numai zâmbete la ascultarea poveștilor cu Oana, de care - la fel ca Economu - „nu se mai satură”, al doilea este instanța narativă care organizează comportamentul primei, cu alte cuvinte anchetatoarea la pândă, gata să speculeze, sau să folosească în scop propriu - tot la fel ca Economu - greșelile sau revelațiile lui Fărâmbă. Identificarea cititorului extern cu cel intern - simetrică identificării autorului explicit al cărții, Eliade, cu povestitorul - explică într-un fel efectul fascinatoriu al textului. *Pe strada Mantuleasa* ne prinde într-o vrajă pe care n-o simțim niciodată mergând pe strada Mantuleasa tocmai pentru că, în absența lui Fărâmbă, casele și bătrânii copaci ai străzii bucureștene sunt numai pitorești, nu și încântătorii.

Dedublarea atât a naratorului, cât și a naratorului în instanțe explicite și implicite, complică însă jocul. Căci Fărâmbă însuși, repetând în text actul creației textului, se dedublează într-un *narator explicit*, cel care povestește la propriu, și un *implicit*, cel care organizează în text povestirile primului. Autor explicit și implicit, narator explicit și implicit, narator explicit și implicit, cititor explicit și implicit, iată opt instanțe narrative - multiplicarea acestora transformă romanul, cum spuneam, într-un paradis naratologic - între care se nasc nesfârșite conflicte, efecte de oglindă și ambiguități (voite). Autorul implicit și naratorul implicit sunt, de exemplu, cei care

organizează textul manifest într-un anume fel, în scopul, printre altele, de-a dirija lectura într-o anumită direcție, dar ei sunt și cei care – poate din aceleași motive – exclud din text anumite pasaje ori informații.

Mai atent analizate, digresiunile nesfârșite ale lui Fărâmbă ar putea dezvălui o anumită ordine, sau strategie de influențare a ascultătorilor. El începe astfel, din chiar al doilea capitol, prin a pune jaloanele seducției unui public generic. Dacă în primul capitol Fărâmbă se străduise să capteze bunăvoința lui Borza, în casa căruia intrase, el încearcă astfel în capitolul următor să capteze curiozitatea lui Dumitrescu istorisindu-i „capetele de afiș” ale programului său naratologic: dispariția lui Iozi într-o

*Pe strada Mantuleasa, pe la două și un sfert, două și jumătate 217*

grotă de nestemate și dispariția lui Darvari, prietenul lui Lixandru, cu avionul. Dacă aceste povestiri pot fi văzute ca o nadă aruncată Securității, povestea lui Abdul, tătarul care știa să alunge muștele, este o falsă nadă, un pitoresc adăugat, pentru a întări efectul de farmec asupra lui Dumitrescu. Naratologic vorbind, cele două dispariții sunt povestite ca părți ale unei strategii narative de *enchâînement* – ele își urmează una alteia – în timp ce episodul cu Abdul este integrat în celelalte două prin *enchissement*: naratorul revine la istoria lui Iozi, după ce a povestit-o pe cea a lui Abdul, încastrată în prima (aceste strategii narative sunt menționate, printre alții, de Oswald Ducrot și Tzvetan Todorov în cartea lor clasică, *encyclopédique des Sciences du langage*, Seuil, 1972). Nu altfel va acționa Fărâmbă în toate actele lui narative ulterioare. Fără a pretinde exhaustivitate – aceasta ar putea veni numai după analize naratologice mai amănunțite –, aş spune acum că tehnica *încastrării* în narațiunea-cadru a unor evenimente deja menționate, dar detaliate mereu în plus, domină povestirile ulterioare ale lui Fărâmbă în dauna *înlănțuirii* la acestea a unor episoade într-adevăr noi. De fapt, esențialul informativ din maldărele de povestiri ale lui Fărâmbă, pe care le

analizează poliția la urmă, nu depășește cu mult cele spuse în capitolul al doilea Prin încastrare, Fărâmbă merge mereu în susul fluxului narativ, lămurind presuposițiile celor două episoade cheie, în loc să adauge urmarea, sau consecințele lor. De fapt, reconstrucția faptelor și analiza stilului narativ al povestitorului, din capitolele 8 – 10, pun punctul pe i: Fărâmbă nu depășește evenimentul dispariției lui Darvari în 1930, el rămâne dincoace de acest an și nu face decât să-i adauge detalii care l-au precedat. Mai mult – și ceva ce capitolele finale nu o spun ca atare – povestirile lui Fărâmbă ar putea fi considerate chiar nule din punct de vedere informațional căci ambele dispariții, a lui Iozi și a lui Darvari, erau cunoscute din presă – așa cum verifică Dumitrescu – astfel încât, povestind în capitolele 3 – 8 numai antecedentele acestora, Fărâmbă nu spune Securității nimic nou! Preluând formula lui Baithes. am spune că naratorul Fărâmbă utilizează, după capitolul 2. mai curând *des* – adică acele funcții narative care dau atmosfera epocii fără să

*Mircen Eliatle* adauge evenimente noi legate de cele deja enunțate – decât *fonctions*, iar dintre acestea din urmă, el apelează mai curând la *catalyses*, decât la *fonctions cardinales*, ultimele fiind – spre deosebire de catalize – cele mai încărcate de informație deoarece numai ele deschid alternative la cursul narațiunii, sau, dimpotrivă, rezolvă ambiguitățile existente. Naratorul implicit, am spune, este cel care-l face pe naratorul explicit Fărâmbă să excludă din narațiune faptele de după 1930, 1932, și să revină obsedant numai la cele anterioare lui 1930, începând chiar din 1700. Unii ascultători – Economu și Anca Vogel – par să se mulțumească cu sporul de „indici” despre Oana, dacă acestea duc la o detaliere avantajoasă a „grotei cu diamante” a lui Iozi, respectiv a tezaurului polonez. Alți ascultători, mai ales Durnitrescu și nr. 1/nr. 3, insistă asupra unor noi „funcții cardinale” cu privire la Darvari. Esențial pentru strategia narativă a lui Fărâmbă este că el aduce mereu doar noi „indici” și „catalize”, dar amână la nesfârșit producerea de noi

„funcții cardinale”, alimentând astfel vădit curiozitatea ascultătorilor, dar temporizând deliberat transferul de informație așteptat de aceștia. Reacțiile lor dure în capitolele 8 - 10 - las acum la o parte aspectul lor politic - sunt teoretic explicabile: naratorul rămâne într-o poziție de superioritate față de naratar numai atât timp cât el respectă un soi de „contract narativ” elementar, acela de-a povesti, cu o anumită regularitate, fapte noi, o obligație care mi se pare că o precede pe cea pe care A.J. Greimas și J. Courtes o numeau, în *Semiotique. Dictionnaire raisonne de la du langage*

(1979 - 1980), *le contrat fiduciaire*, obligația de *dire-vrai* a povestitorului, care menține încrederea ascultătorului în el. Ani putea spune, din acest punct de vedere, că încălcarea repetată, de către Fărâmbă, a primului contract, duce la prăbușirea celui de-al doilea: anchetatorii refuză să-l mai asculte și trec la reprimarea actului narativ, cerându-i povestitorului să le mărturisească atât de ce îi este frică (Anca Vogel), cât și cine este Lixandru (nr. 1/nr. 3). Aceste două contraatacuri ale naratorului presupun un lucru comun, faptul că Fărâmbă cunoaște identitatea actuală a lui Lixandru și poate chiar că - din motive numai de el știute - o protejează. Eu aş opina, dimpotrivă, că Fărâmbă *nit cunoaște*

*Pe strada Mantuleasa.pe la două și un sfert, două și jumătate* 219

această identitate și că tot demersul narativ este *une quete narrative*: el prelungește intenționat narațiunea, înecându-se în „indici”, din speranța că narațiunile vor produce atâta vâlvă încât Lixandru, dacă se află în (contact cu) lumea Securității, îi va ieși singur în cale. Cu alte cuvinte, Fărâmbă îl caută pe Lixandru - nu știu dacă pentru a-l salva, avertiza sau mobiliza la ceva - și alege în acest scop singura - probabil - metodă pe care o putea născoci un om slab - dar de-o deosebită inteligență - în fața unui aparat represiv uriaș: narațiunea zero informațională, dar fascinantă în detalii! Dacă Lixandru din final este într-adevăr Lixandru, efectul scontat de Fărâmbă a fost atins.

Instanțele implicite ale narațiunii sunt, deci, mai puțin inocente decât par cele explicite, ba ne-am putea chiar întreba dacă instanțele explicite nu sunt cumva „imagini” intenționat produse de instanțele implicite pentru a deruta partea adversă. Oricât de naiv ar fi fost, Fărâmbă își deapănă de la început amintirile cu o nonșalanță și o familiaritate care, vorba lui Dumitrescu, nu puteau fi decât „suspecte” în momentul și contextul respectiv. Ceremoniile de abordare ale ascultătorilor/cititorilor săi (prezumptivi) – urcarea scării spre apartamentul lui Borza și discuția cu vecinii, străbaterea labirintului ministerului de interne, plecarea în mașină spre Anca Vogel – sunt tot atâtea experiențe de viață într-un univers concentraționar, și ele sunt descrise de către autorul implicit cu atâta precizie încât este imposibil ca personajul Fărâmbă să nu le fi remarcat. Putem identifica aici un caz interesant – și semnificativ – de discordanță între naratorul implicit și cel explicit: primul ne sugerează că ultimul se prezenta intenționat ca un bătrânel cam gargarisit, că își juca deci inocența, pentru a se prelinge nevătămat – ca pisica prin apă – prin lumea securiștilor. Toată performanța sa narativă este, de altfel, un miraculos mers pe sârmă deasupra gropilor cu Fiare, sau chiar printre ele: o a doua explicație a fascinației romanului este tocmai amestecul de urbanitate și intenție manipulative, la Fărâmbă. respectiv de amenințate și rânjete la Dumitrescu. Anca Vogel și nr. 1/nr. 3. Naratorul implicit lasă mereu să se vadă slăbiciunile auto-reprimite ale naratorului

*Mircea Eliade* explicit, doar aparent așa de sigur de sine: tremurii, frecvatul genunchilor, perplexitatea și mai ales *absența de reacție* a lui Fărâmbă atunci când i se anunță, sec, ieșirea din scenă a vreunui ascultător de-al său: Borza (sfârșitul capitolului 5), demiterea și sinuciderea lui Economu (începutul, respectiv sfârșitul capitolului 9), demiterea Ancăi Vogel (în cursul capitolului 10, veste la care Fărâmbă „amuți”, și atâta tot). Mircea Eliade nu scrie, evident, un roman psihologic și lipsa de

analiză a reacțiilor lui Fărâmbă este de aceea normală. Totuși atrage atenția pur și simplu inexistența lor: este acesta tot un mod de-a sugera, de către autorul implicit, că naratorul – așa cum am sugerat deja – nu era interesat de ascultătorii cu care se întâlneau, ci de aceia pe care nu-i întâlneau (încă) și deci pe care (încă) îi aștepta? La o primă amenințare serioasă a lui Dumitrescu – „vrei să ascunzi ceva?” și dacă da, „ar fi păcat de bătrânețele dumitale” (p. 138). Fărâmbă are încă puterea să zâmbească și să nege intenția care i se atribuie, spunând că povestirile lui doar „par” contradictorii și confuze pentru că nu le spune el bine. În contrast cu această stăpânire de sine, naratorul „pălește” când Anca Vogel trece brusc de la tonul mios visător precedent la rânjă și-l întreabă brutal de ce a „inventat povestea cu Oana și Zamfira” trântindu-i apoi această remarcă: „Se pune această problemă: de ce inventezi dumneata lumea asta pe măsură ce o povestești? O faci numai din frică, sperând că așa ai putea scăpa mai ușor? Dar atunci nu înțeleg *de ce* ți-e frică, nu înțeleg primejdia de care vrei să *scapi...*” [cursivele îi aparțin lui Eliade; S.A.]. Aici „Fărâmbă pâlise și mai mult și-și mângâia în neștire genunchii, dar nu îndrăzni să mai spună ceva” (p.142; citez din ediția de *Proză fantastică* de Mircea Eliade, Editura Fundației culturale, 1991, vol. III). Fărâmbă cade într-o tăcere absolută, el care până atunci nu se oprea din vorbit și din scris, și face apoi un colaps la sfârșitul capitolului 8. La fel, în capitolul 9, în fața reconstrucției „faptelor reale” de către nr. I și nr. 3, Fărâmbă suspină, își ia capul între mâini, tace și mai poate povesti, în șoaptă, doar visul Oanei înainte de nuntă, vis pe care anchetatorii îl cunoșteau deja din povestirile lui scrise. Interesant este, deci, faptul că naratorul explicit își încetează narațiunea, retrăgându-se în tăcere, exact

*Pe strada Mantuleasa.pe la două și un sfert, două și jumătate* 221

atunci când ascultătorul, sau lectorul implicit, își încetează de asemeni funcția tradițională, luând cuvântul. Cele două funcții – narațiunea/lectura, vorbirea/tăcerea –

sunt deci cuplate, dar prin inversare: când unul vorbește, celălalt tace, și viceversa Lipsește tocmai simultaneitatea funcțiilor, dialogul, interacțiunea, calitatea de interlocutori a vorbitorilor. Actul narațiunii nu este, cum pare o vreme, o situație „democratică” de comunicare între locutor și alocutor, ei nu aparțin aceluiași univers narativ, care ar fi putut crea, teoretic, o punte – mirajul povestirii – între două lumi politic diferite, dacă nu chiar ostile. Nu, actul narațiunii este autoritar – „taci tu că vorbesc eu” – și este o luptă pe înfundate între un manipulator (Fărâmbă) și niște prezumtivi manipulați care refuză manipularea, între o voință rece de-a smulge informații utile (politic), la anchetatori, ascunsă o vreme de zâmbete false, și inteligența caldă a naratorului care se prefacă că le crede, dar în fapt rezistă manipulării acestora și le povestește istorii care nu le ajută substanțial ancheta. Jocul dublei manipulări este reciproc și de ambele părți există o agendă secretă. El ține primele opt capitole și sfârșește în capitolul al 8-lea cu „demascarea” ambilor jucători: a lui Fărâmbă de către Anca Vogel și a acesteia de nr. 1 și nr. 3. Fărâmbă se prăbușește ca narator explicit, dar prăbușiri au loc și de partea cealaltă... Am putea spune că de partea naratorilor – și sunt mulți în raport cu naratorul unic, Fărâmbă – se generalizează treptat conflictul – remarcat mai sus – între ceea ce am putea numi instanța *implicită* a anchetatorului la nivel [«] și instanța *explicită* a anchetatorului la nivel [nu-l]: Dumitrescu, numai zâmbete la mesele pe care le ia la Borza acasă, îl ține sub observație și-l „demască” fără cruțare când are probe; la fel – presupunem – s-a întâmplat în culise între Economu, respectiv Anca Vogel, și Dumitrescu, care le-a adus informații folosite de ei, după aceea, în scop propriu, și la fel au acționat nr. 1 și nr. 3 în raport cu Economu și Anca Vogel.

Dacă capitolele 9 și 10 aduc răsturnări spectaculoase, ce se întâmplă în ultimul capitol, al 11-lea? Mai întâi. a trecut din nou timp. nu știm cât. de la cererea expresă a anchetatorilor nr. 1 și

*Mircea Eliade* nr. 3, de la sfârșitul capitolului precedent, de-a afla care este identitatea actuală a lui Lixandru, identitate pe care, cred ei, doar Fărâmbă o poate recunoaște. Ne aflăm deci în fața unui al doilea interval, vid, de timp, după cel dintre capitolele 8 și 9. Nu ni se spune însă ce a urmat cererii: a acceptat Fărâmbă, sau nu, să le divulge anchetatorilor identitatea lui Lixandru? Cu alte cuvinte, acționează Fărâmbă acum independent, sau în numele anchetatorilor 1 și 3? Nu știm. Când falsul Borza îi povestește o întâmplare din vremea școlii - inexistentă în carte anterior - institutorul reacționează evaziv, întrebându-se dacă aceasta a avut loc într-adevăr. Reacția pare a trimite la acuzația Ancăi Vogel cum că el ar fi născocit toate acele povestiri. Cu alte cuvinte, Fărâmbă, care, probabil, știa că Borza a murit și că deci interlocutorul lui este un impostor, se dezice de calitatea lui de martor, inherentă naratorului explicit, și reacționează ca narator implicit care are dubii asupra veracității faptelor povestite de naratorul explicit. Dar, prin chiar această - din nou jucată - sinceritate, el invită pe interlocutor la confirmarea veracității. Totul se învâрте, cu alte cuvinte, în jurul unei *parole*: Fărâmbă se plimbă acum, ca și mai înainte, pe strada Mantuleasa și intră în vorbă cu trecătorii, îi întreabă mereu cât este ceasul și le spune că la acea oră - „două și un sfert, două și jumătate” - are o întâlnire. Este clar că așteaptă răspunsul adecvat la această deschidere, parola Falsul Borza nu o dă. Fărâmbă, deci, pleacă. Revin la cele spuse anterior: institutorul este clar în căutarea lui Lixandru, eventual și a lui Darvari. Nu altceva a făcut el de la începutul romanului, când Fărâmbă a intrat în vizuina Securității, încă din primul capitol când pășește tam-nisam în apartamentul lui Borza. Darvari, poate și Lixandru, plecaseră probabil în Rusia, precum, în istoria reală, unii comuniști, din nevoie sau din idealism, precum chiar soții Ana și Marcel Pauker (!) care ajung la începutul anilor '30 la Moscova Ana se reîntoarce în 1934 în România, Marcel rămâne în Rusia și este executat acolo de Stalin în 1938 (cf. *Dosarele istoriei*. 1997, nr. 8. p. 6 -



7). A fi voit să plece spre Rusia. În 1930. chiar dacă nu a ajuns acolo, însemna că Darvari era foarte probabil amestecat în activitatea PCR, iar a-și fi schimbat identitatea, prin 1931 - 1932. cum se

*Pe strada Mantuleasa.pe la două și un sfert, două și jumătate 223*

spune în capitolul 10 al romanului, putea însemna că Lixandru trecuse în ilegalitate. Știa. ori bănuia Fărâmbă acest lucru? Imposibil de descifrat din carte de ce întreprinde bătrânul această căutare a lui Lixandru infiltrându-se - cum să-i spun altfel? - în Securitate. Stilul lui narativ, minimalismul sau maximalismul reacțiilor lui, numai așa pot fi explicate. Dacă soarta unui Economu, chiar a Ancăi Vogel, nu îl interesează, remarcile „deconspiratoare” ale acestuia sau ale numărului 1 și numărului 3 lovesc la țintă și-l fac să se teamă pentru el, dar și pentru faptul că acțiunea de căutare a lui Lixandru trebuia astfel să ia sfârșit. Actul narativ încetează deci în momentul în care el nu mai poate produce efectul scontat. Din capitolul 11 încolo, Fărâmbă își continuă însă acțiunea, odată cu schimbarea strategiei: nu narațiunea euforică ci tăcerea meșteșugită, provocarea situației în care o parolă să fie spusă și să ducă deci la o recunoaștere, este scopul lui Fărâmbă acum. Acționează el în acest sens în numele Securității, sau numai cu acordul ei? Curios este - și aici am putea vedea chiar triumful bătrânului institutor - că la sfârșitul capitolului 10, Securitatea îi dă lui Fărâmbă exact sarcina pe care el și-o fixase de la început: regăsirea lui Lixandru! Dacă până acum Fărâmbă acționa contra Securității, și deci cu mii de pericole, acum el o face cu binecuvântarea ei, atitudine, am zice, tipică unui spion dublu, dacă admitem faptul, foarte probabil, că Fărâmbă îl căuta pe Lixandru (și) pentru binele acestuia din urmă. Am putea vedea aici confirmarea reușitei manipulării a Securității de către Fărâmbă, întreprinsă de el în capitolele 1-10. Cointeresarea Securității în acțiunea lui nu înseamnă de aceea, cred eu, că Fărâmbă devine agentul ei, ci că Fărâmbă se folosește de ea pentru a-și realiza propriul scop.

## Concluzii

Romanul pare atunci centrat pe problema cum să obții scopul dorit într-o societate totalitară, nu pe întrebarea de ce să faci acest lucru. Nu *scopul* în sine al acțiunii pare să fie cheia romanului, ci *modalitatea* acțiunii. Mircea Eliade se ocupă. cred.

*Mircea* în acest roman de o cu totul altă problemă decât aceea care i s-a atribuit de o critică tradițională obsedată de „dialectica fantasticului” (cum și eu însumi am făcut-o, vezi mai sus!). Problema lui este cum să acționezi într-o societate totalitară, ca intelectual, sau ca cetățean care nu face parte din cadrele ei, pentru a-ți atinge scopurile proprii, cognitive dar și moral-metafizice, manipulând acest totalitarism fără a te lăsa manipulat de el. Întrebarea este esențială pentru toată perioada postbelică și pentru toate dilemele intelectualității din acest timp. Exilatul Eliade regăsește astfel obsesia, și drama, intelectualilor din România, iar problematica ascunsă a romanului lui ajunge extrem de aproape de cea a multor scriitori „realiști magici” din anii șaizeci, ori a acelor dintre optzeciști, precum a lui Mircea Nedelciu, care și-o pune într-o povestire de o cu totul altă factură textuală, dar referitoare la o problemă înrudită, anume ecoul acțiunii proprii și posibilitatea de-a te opune ca aceasta să fie anexată de putere în scopuri (de manipulare) proprii. Într-un fel, modernul Mircea Eliade și postmodernul Mircea Nedelciu își pun aceeași problemă a *ecoului textului*: primul o face printr-un recurs la o întreagă mitologie a Bucureștiului, al doilea, direct, sarcastic, amar. Apologia naratorului ascunde o problemă politică mai adâncă: nu atemporală Șeherezadă îl inspiră pe Eliade, ci dorința mult mai arzătoare ca, deși în exil, să inventeze un mod de supraviețuire în totalitarism alături de colegii săi din România Ironiile că Eliade ar fi fost un naiv care, printre altele, a idealizat-o pe Ana Pauker, mi se par deplasate. Ca și „naivul” Fărâmbă, Mircea Eliade bate mult mai departe.

Din păcate, ajung la această concluzie după ce

amândoi Mircea nu mai sunt printre noi; o confruntare între cei doi nu mai este posibilă. Îmi rămâne de aceea doar să trimit la unele articole din *la moderne à l'Est*. 13 *aperçu sur la*

Pitești, Paralela 45, 1999, printre care și cel despre Nedelciu, *L'echo et la resonance*, la p. 268 – 292, retipărit și ca postfață la M. Nedelciu: *Aventuri într-o curte interioară*, Pitești, Paralela 45, 1999, p. 723 – 742; articolul va apărea în românește, sper, într-un viitor volum la editura Univers.

*Pe strada Mantideasa, pe la două și un sfert, două și jumătate* 225

Mircea Eliade publică acest roman în 1968, anul de vârf al liberalizării românești postbelice, dar și anul în care, cu 30 de ani înainte, Eliade fusese el însuși implicat într-o ciudată apropiere de mișcarea totalitară de-atunci, legionarismul. Ar fi tentant de văzut în *Pe strada Mantideasa* un ecou târziu al unei probleme care, poate, l-a marcat și pe tânărul Eliade: *cum să te porți tu, intelectual apolitic, urmărind anumite scopuri apolitice, în cadrul unei instituții/mișcări totalitare, fără a te lăsa absorbit de ea, dimpotrivă, folosind-o?* Romanul lui Eliade pare a sugera atunci că această manipulare a unei instituții politice, chiar totalitare, de către un individ aparent naiv, dar dotat cu o ascuțită inteligență „caldă” (fantezie, umanitate, dar și luciditate), este posibilă și că, grație unor asemenea indivizi, recunoașterea și eventuala conlucrare cu alți asemenea indivizi excepționali, în scopuri mai înalte, deși nemărturisite, rămân de asemeni posibile.

#### NARAȚIUNEA CONTRA SEMNIFICATULUI\*

Dualismul creator al lui Mircea Eliade<sup>1</sup> – filosof, istoric al religiilor și scriitor – a trezit întotdeauna curiozitatea comentatorilor săi. Eliade însuși își înțelegea acest dualism, în *Jurnalul*<sup>2</sup> său, ca pe un fel de datorie: trebuia să rămână scriitor în chiar momentele în care era și om de știință. Cele două laturi, diurnă și nocturnă, ale unui spirit complex îi asigurau echilibrul refuzând să

opereze alegerea? În continuare, același dualism ridică comentatorilor săi problema ierarhizării: ar trebui, deci, înțelese romanele și povestirile sale drept tot atâtea ilustrări ale tezelor susținute de către omul de știință sau, dimpotrivă, ar trebui să explicăm lipsa de interes a cercetătorului pentru metodologie, lipsă adeseori criticată, prin spontaneitatea scriitorului? Un răspuns pozitiv la prima întrebare ar explica interesul restrâns, purtat multă vreme, în Occident, operei literare a lui Eliade. Un răspuns pozitiv, însă, la cea de a doua întrebare ar justifica critica adusă „subiectivismului” omului de știință Alți interpreți, în schimb, au înțeles raportul ca pe unul de solidaritate, deoarece atât omul de știință cât și scriitorul își propuneau același scop al cunoașterii, și anume explicarea dialecticii sacrului și profanului, povestirea unei întâmplări nefiind, deci, pentru Eliade o întreprindere în mod esențial deosebită de construirea unei argumentări științifice<sup>3</sup>.

Dacă, în opinia mea, această din urmă ipoteză poate fi susținută, fără dificultate, la nivel tematic, trecerea neproblematică de la un tip de scriitură (științifică) la un alt tip de scriitură (literară) se întemeiază pe o înțelegere a textului pe care îmi este greu s-o accept. Pe de altă parte, este destul de ciudat să evidențiem în acest caz întâlnirea unei critici literare de

— *La narrazione contro il significato* a fost publicat în *Mircea Eliade e l'Italia*, a cura di Roberto Scagno e Marin Mincu. Milano, Editoriale Jaca

Book. 1987. p. 297 – 311.

*Narațiunea contra semnificatului* tip „tradițional” care nu este interesată de specificitatea povestirii pentru că acordă atenție așa-numitei estetici a conținutului, cu o critică tributară lui Derrida, care nu este interesată de specificitatea discursului filosofic întrucât acesta îl reduce la cel literar!

Având în vedere faptul că eu nu împărtășesc niciuna dintre cele două opinii, mi-am pus problema producerii semnificației în povestirea lui Eliade ca fapt în sine. Poate fi semnificația povestirii la Eliade redusă la anumite teme

ce țin de istoria religiilor conform cu - presupusele - intenții ale autorului? Poate fi funcția naratorului redusă doar la transpunerea problematicei discursului filosofic în discurs literar? Acest gen de *intentional fallacy* a fost depășit de multă vreme de teoria literară, dar mi se pare că mai constituie încă punctul de plecare pentru anumiți comentatori ai lui Eliade.

## II

Aș vrea să mă refer la ultima povestire publicată pe când

Eliade mai era în viață: *La umbra unui 4* care, după știrea mea, nu a fost tradusă în nicio altă limbă.\*

Povestirea aceasta, ca și altele ale lui Eliade, relatează căutarea unei semnificații pierdute. Narațiunea debutează cu întrebarea pe care mulți români aflați în exil, în Franța, și-o pun asupra semnificației unei fraze rostite demult la București de bătrânul lor profesor, Flondor, despre care ei cred că și el se află, în prezent, în Franța. Elevii și prietenii săi - Mărgărit, Postăvaru.

Eftimie și Tăușan își amintesc de fraza aceea: „ne vom revedea în Paradis, la umbra unui crin” într-un moment în care fuseseră implicați într-o întâmplare ciudată. Prietenul lor mai tânăr.

Valentin, descoperă că niște camioane ce trec noaptea pe șosea dispar fără urmă. Alți prieteni, Iliescu. inginer și spirit pozitiv, și

Marcu, se așază la pândă împreună cu Valentin, constată dispariția, povestesc întâmplarea la cafenea iar ziarul local publică toate zvonurile. Valentin, drept urmare, dispare (i se mai întâmplase și înainte). Iliescu nu e de găsit iar poliția începe să-i

Până la data publicării acestui articol (S.A.).

*Mircea Eliade* urmărească pe toți românii implicați. Inspectorii de poliție Lascaze și Boissier, care sunt în relații de prietenie cu românii și vorbesc limba acestora, par să accepte explicația dată de Iliescu - c-ar fi vorba de un sistem supersecret de camuflare - dar au aerul unora

care știu mai mult decât atât. îl caută pe Mărgărit pentru ca acesta să-i întrebe pe români dacă fraza rostită de Flondor, pe care ei au aflat-o de la Iliescu, ar putea avea o semnificație metaforică deosebită, dar care lor le scapă, cum ar fi sfârșitul exilului și întoarcerea în România: răspunsul spontan al românilor este negativ. Ulterior, Lascaze este înștiințat telefonic că Iliescu tot nu este de găsit și că se știe că Valentin a fost primit de arhiepiscopul Parisului, căruia i-ar fi încredințat un mesaj atât de important încât arhiepiscopul l-a sfătuit să se ducă să-l vadă pe Papă la Roma!

Un alt telefon, de data aceasta din partea lui Iliescu, transmite românilor un mesaj din partea lui Valentin: exilul lor se apropie de sfârșit și ei trebuie să fie pregătiți pentru a încerca să înțeleagă câteva dintre enigmele foarte simple de fiecare zi și atunci vor pricepe de ce doar *unele* camioane dispar de pe stradă. Iliescu le mai spune că în ziua următoare el se va afla împreună cu Flondor într-o mașină în drum spre Basel, dar că se teme că Lascaze ar putea să îi aresteze. După plecarea lui Lascaze și a lui Boissier, Eftimie încredințează românilor și restul mesajului lui Iliescu: de fapt, este vorba de o camuflare, dar, în același timp, și de un semnal dat oamenilor avizați că ei sunt aleșii pentru o nouă Arcă a lui Noe. În vreme ce prietenii se privesc emoționați, telefonul sună din nou, dar la capătul celălalt al firului nu e nimeni.

O precizare: întâmplările pe care le-am rezumat la început sunt reconstituite de grupul de prieteni reunit în apartamentul lui Mărgărit (Postăvaru venise la ei în mod special pentru a-i consulta în legătură cu fraza rostită de Flondor). S-ar putea spune, deci, că la începutul istorisirii, „intriga” și „discursul”, ca să folosim doi termeni consacrați în naratologie de formalistii ruși, sunt diferite. Din momentul în care inspectorii francezi pătrund în scenă intriga și discursul se suprapun. Dacă luăm în considerație doar intriga din povestire, deci cam ce-am spus eu în rezumatul pe care l-ty-n făcut mai înainte, constatăm că aceasta este în mod deosebit „eliadească”. Apar toate

temele dragi autorului: camuflarea, semne misterioase, explicații... profană” și „sacră”.

*Narațiunea contra semnificatului* date în paralel aceluiași evenimente, hermeneutica unor întâmplări și fraze rostite altă dată, Bucureștiul ca spațiu mitic, replica finală care pune totul din nou în discuție etc. Am putea vorbi până și de un manierism narativ ce atenuează patosul și poezia atât de intense în alte povestiri ale lui Eliade, de exemplu în *la figănci*. De altfel, în cazul de față povestea este mai sobră:

fără amnezii și personaje damnate (precum Leana în *Curte la Dionis*), fără experiențe-limită, fără „ieșiri” din spațiu și timp, fără treceri neașteptate în moarte a vreunui personaj. De aceea mi se pare că, grație acestei sobrietăți a povestirii, discursul, organizarea povestirii câștigă mai multă greutate în text decât intriga „Întâmplarea” care declanșează povestirea nu este o acțiune, ci o frază. În afara dispariției camionului (povestită, dar nu prezentată nemijlocit), în povestire nu se întâmplă nimic; aceasta nu este altceva decât o lungă conversație împărțită în mai multe „acte”, ca în teatru, în funcție de intrarea în scenă (apartamentul lui Mărgărit) a diferitelor personaje. Personajele prezente pe scenă discută de mai multe ori despre semnificația celor spuse, altă dată și în prezent, de personajele absente, enunțatori ai mesajelor misterioase, Flondor, Valentin și Iliescu. La telefon, Lascaze ascultă ceea ce *zise spune*, iar Eftimie ascultă ceea ce îi spune Iliescu; celelalte personaje, precum și noi „cei din sală”, aud numai rezumatele acelor mesaje. Discursul povestirii este clar dominat de o *comunicare amânată*: toate personajele transmit și interpretează, într-o înlănțuire neîntreruptă, mesaje enunțate de interlocutori din afara scenei:

Flondor Valaori atunci

X → Postăvaru

Valentin [Mărgărit

35 ani!



Poliția „r-Iliescu

→ Eftimie, Tăușan acum

Lascaze. Boissier Măra Arit. Postăvaru

Mircea

La originea înlănțuirii, stă fraza lui Flondor, iar povestirea nu este decât efectul avalanșă pe care această frază îl produce pe parcursul (re)transmiterii ei. Operația aceasta nu este, de fapt, neutrală: mesajul *crește* prin adăugirea ipotezelor emise de-a lungul înlănțuirii față de semnificația pe care acesta ar fi avut-o în momentul emiterii sale. Semnificația originală s-a pierdut; mesajul nu mai este semnificația, ci un comentariu la semnificație, mesajul devenind propriul său metamesaj.

Tehnica hermeneutică eliadească, știută din alte povestiri – opoziție între interpretarea profană, superficială chiar dacă uneori adevărată, și interpretarea sacră, semnificativă, deși neverosimilă – funcționează perfect în cazul camioanelor dispărute, dar șchioapătă în cazul frazei rostite de Flondor: primul fapt fiind explicat în multe feluri, al doilea rămâne neexplicat până la capăt. Ce-a vrut, de fapt. să spună Flondor? De ce i-a spus-o la București lui Valaori? De ce crede Postăvaru că este atât de important pentru el s-o știe și el (nu avea nicio legătură cu camioanele dispărute)? Nu ni se spune nimic despre toate aceste lucruri. Fraza nu ne va fi explicată, în timpul discuției, decât într-un mod negativ: ea nu este o metaforă.

### III

A fost făcută mereu observația că filosofia lui Eliade, de inspirație fenomenologică, nu se împacă deloc cu semiotica. Comentatorii săi au citat de fiecare dată rezervele pe care el le-a manifestat față de structuralismul lui Ldvy-Strauss. Eliade a recurs întotdeauna la fenomenologia și structuralismul organic al lui Goethe și le-a reproșat mereu structuraliștilor francezi moderni descrierea pură a structurilor și lipsa unei hermeneutici, a unei căutări a semnificației<sup>5</sup>. Faptul de a-și fi exprimat această critică nu presupune, după opinia mea, așa cum, pe nedrept, s-a crezut, că teoria semnificației din opera lui



Eliade nu este importantă pentru o dezbatere semiotică.

Am putea polemiza în legătură cu teoria semnificației la Eliade: este aceasta o hermeneutică<sup>6</sup>, este o semiotică? *Anti-Narațiunea contra semnificatului* pozitivismul lui Eliade ar trebui să ne determine să înclinăm spre primul termen, dezinteresul pentru istoricitatea semnificației, mai degrabă spre cel de al doilea. Dar n-are importanță! Mă voi referi în continuare la producerea semnificației, așa cum o înțelege Eliade și, pentru a o explica, voi recurge la câțiva termeni din semiotică fără pretenția de-a-l „anexa” la semiotică.

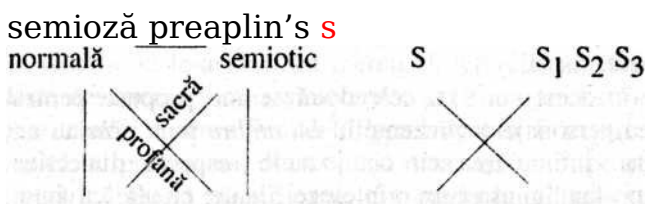
Hierofania, în teoria lui Eliade, se manifestă asemeni semnului: sacrul se ivește pe neașteptate în profan precum semnificatul în semnificam. Semnificam poate fi orice fel de obiect, eveniment, cuvânt etc., din lumea naturală sau socială; acesta, pe de altă parte, se aseamănă perfect cu obiectul etc., care *nu* este un semnificam, care, deci, nu semnifică. Prezența semnificatului, a sacrului, este cea care îl deosebește de acesta din urmă doar dacă ești un inițiat, un observator care îl percepe *ca* semnificat, care *știe* că este vorba de un semn și nu de un obiect oarecare. Dacă valența - sacră - a semnificatului caracterizează teoria semnificației la Eliade, mecanismul semnificării nu este altul decât cel explicat de Saussure. Teoria lui Eliade ar fi fost o mană cerească pentru Derrida (cum de nu și-a dat el seama?), într-adevăr critica derridiană a semnului înțeleasă ca un concept metafizic este în acest caz pe deplin confirmată. Lumea semnificațiilor este, după Eliade, prin definiție eternă, neschimbătoare, ființează înainte și în afara semiozei, ontologic separată de lumea semnificantilor. Observatorul profan nu are acces la lumea semnificațiilor, el nici nu știe, de altfel, că sub privirile lui se petrece o semioză, iar dacă ar bănuși ceva nu i-ar recunoaște semnificatul, ar percepe doar un semnificam instabil. Inițiatul, însă, este cel care înțelege semioza, percepe raportul ce s-a instaurat instantaneu între semnificantul lumii naturale, profane și semnificatul sacru.

Văzute în acest context, cele două semne propuse

pentru interpretarea personajelor prezente în la *umbra unui crin* au un statut diferit. Întâmplarea cu camioanele respectă dialectica sacrului și profanului așa cum o înțelege Eliade; cu alte cuvinte, conform unei terminologii de care eu mă voi folosi în continuare, întâmplarea aceasta beneficiază de un „preaplin semiotic”, ea poate deveni semnificativ interpretată după

*Mircea Eliade* multiple coduri: militar, politic și religios. Din contra, fraza lui Flondor rămâne neexplicată, adică *dincoace* de semioză. Am putea introduce o diferențiere între două situații non-semiotice: 1) semnificantul este atât de bine camuflat încât acesta nu este perceput ca semnificant; așa numi această situație „indiferență semiotică”, sau „non semioză” propriu-zisă. Ea corespunde, după terminologia lui Hjelmslev, situației în care continuumul lumii nu este divizat în unități discrete, „substanța” planului expresiei nefiind întotdeauna acoperită de o „formă”. 2) Un obiect este recunoscut ca semnificant (plierea formei s-a produs), dar nu poate fi legat de un semnificat, acesta fiind oscilant sau, altfel spus, rămânând blocat dincoace de pragul producerii semiozei; deci, în acest caz voi vorbi de o „neîmplinire semiotică”. Propoziția lui Flondor, în cazul lui Valentin și, probabil, al lui Uiescu se află în poziția de preaplin semiotic, dar rămâne pentru celelalte personaje din povestire, precum și pentru cititor, în poziția neîmplinirii semiotice. Pentru aceștia, trecerea prin bara dintre semnificant și semnificat are loc în cazul camioanelor, dar nu și când este vorba de fraza lui Flondor.

Saussure presupunea două cazuri: ori semioza nu are loc (indiferență semiotică), ori aceasta se produce legând un semnificant (s) de un semnificat (S) (semioză normală). Povestirea lui Eliade pare să propună, în plus, două cazuri „deviante”: 1) unui semnificant îi corespund mai mulți semnificați (preaplin semiotic); 2) semnificantul oscilează în mod liber (neîmplinire semiotică). Am putea alcătui un careu al semiozei, folosind termenul de careu în sensul propus de Greimas:



neîmplinire non js să  
semiotică semioză? S?

### *Narațiunea contra semnificatului*

Eliade nu se arată interesat de cazul normal, probabil pentru că acesta constituie semioza profană propriu-zisă. Preaplinul semiotic, dimpotrivă, îi stârnește interesul pentru că acesta evidențiază irupția sacrului în profan.

Problema teoretică de ordin mai general pe care o pune teoria lui Eliade semioticii este următoarea: să presupunem că avem o „hipersemiotizare” a unui obiect și o simultaneitate de izotopii diferite; ce se întâmplă, însă, dacă izotopiile în cauză aparțin unor universuri discursive total diferite, de-a dreptul contradictorii, incompatibile? Ruptură, discontinuitate a semnificatului: cu acești termeni ne-am familiarizat datorită lui Freud. Decodificarea religioasă a unui simbol operată de un istoric al religiilor ar putea, într-adevăr, să fie comparată cu cea a psihanalistului: în aceste două cazuri, *un* semnificat este dat ca fiind mai profund sau mai înalt, deci, mai „adevărat” decât ceilalți: aceștia nu vor fi excluși, ci doar devalorizați. Există, însă, și diferențe importante: în vreme ce istoricul religiilor conferă semnificațiilor o valoare ontologică, universală, psihanalistul nu-și arogă astfel de pretenții, nu pretinde, cu orice preț, că ar putea circumscrie astfel de valori; adevărurile descoperite de el sunt esențiale în primul rând pentru subiectul analizat.

Ipoteza unei posibile noi aici a lui Noe nu anulează celelalte explicații ale întâmplării cu camionul, dar le conferă acestora statutul de adevăruri „locale” nevinovate, puțin cam simpliste: prima explicație, însă, are o valoare umană, spirituală, cu vocație universală, pe care celelalte nu o au. Nu împărtășesc opinia lui Matei Călinescu<sup>7</sup>, care pleacă de la cea a lui Ricoeur pentru a-l plasa pe Eliade în

afara „hermeneuticii suspiciunii”, reprezentată de Freud, Marx și Nietzsche, Eliade fiind, dimpotrivă, un „hermeneut al încrederii”. Mi se pare că actul hermeneutului este întotdeauna unul al „suspiciunii” (de altfel, aş fi tentat să-i acord acesteia, mai degrabă, o conotație pozitivă); el se produce tocmai pentru că sensul literal, aparent, al unui cuvânt, al unui eveniment nu-l mulțumește pe interpret și îl induce pe acesta să cerceteze ce se află „în spate” sau „sub”. Eliade, la fel ca ceilalți trei autori, dar din motive diferite, nu acceptă sensul literal ca pe singurul semnificat al unui cuvânt sau al unui eveniment anume:

*Mire ea Eliade* dacă ar face acest lucru, s-ar lăsa „prins” în lumea profanului și întreaga hierofanie care face vizibil semnificatul „tăinuit”, „camuflat” de ordinea sacră, ar deveni din această cauză imposibilă. Eliade constată, la fel de bine ca și ceilalți autori, polivalența și eterogeneitatea semnificatului dar consideră că este dator să meargă mai departe și să recupereze sensul profund.

Să revenim la careul semiozei. Dacă indiferența semiotică definește, după Eliade, condiția omului modern care nu mai este în stare să recunoască un semn, deci o hierofanie, neîmplinirea semiotică ar fi un fel de „semicădere” în profan, amnezia de care omul modern poate fi vindecat. Ce-a uitat amnezicul, să spunem Adrian, din *în curte la Dionis*? El își amintește, de exemplu, semnificantul, o întâlnire de la ora 4.30, dar nu și semnificatul, persoana cu care are întâlnirea și nici despre ce ar trebui să discute. A uitat chiar mai mult: circuitul, contextul social și evenimential din care această întâlnire face parte. În vreme ce Adrian rătăcește prin hotel, dă peste un soi de mafiot, Orlando, căruia i se plânge că s-a rătăcit în circuit și nu mai este în stare să iasă din el. Voi mai spune că Adrian nu a uitat doar semnificatul întâlnirii, dar chiar și codul care ar putea produce un astfel de semnificat. Cât timp codul este activ sau știut, semnificatul care lipsește poate fi re-produs, re-descoperit, re-inventat. Este ceea ce încearcă, în zadar, inspectorii francezi în *la umbra unui crin* în momentul în care îi întreabă pe români

dacă sunt la curent cu codul metaforic conotativ (ar fi spus Barthes), sau modalizarea secundară, adică o codificare culturală, nu lingvistică (ar fi spus Lotman), despre expresia pe care francezii cred c-o înțeleg în românește numai la nivel denotativ, primar. Românii sunt categorici: nu există niciun cod secundar în cultura română care să poată să producă semnificatul pe care ei îl caută.

În această situație, cred că începe să se contureze, după Eliade, semnificatul religios. Nu este secundar, ci terțiar; nu este produsul unei codificări secundare pentru că aceasta este de natură culturală, comunitară și, deci, cel puțin în principiu, accesibil tuturor vorbitorilor culti. Semnificatul religios nu este semnificatul enunțat de o biserică sau alta (și atunci ar fi tot de natură culturală), ci are un sens esoteric, rezervat inițiaților.

*Narațiunea contra semnificatului* celor care pricep că este vorba de o hierofanie. Un sens sacru nu poate fi produsul unui cod, social prin definiție, ci al unei intuiții personale, fulgerătoare. Am putea, deci, defini specificitatea semnificatului sacru în comparație cu semnificații profane din „preaplinul semiotic”: primul nu este produsul unui cod, ceilalți, în schimb, sunt rezultatul acestuia iar, dacă preferăm, am putea spune că există un cod al sacrului, dar că acesta este dat unui univers de discurs perfect închis, imposibil de tradus în codul unui alt univers. Fărămă, din *Pe strada Mantuleasa*, Ieronim, din *Uniforme de general* au aerul că ei cunosc un astfel de cod, la fel de bine ca Flondor, Valentin și Iliescu din *la umbra unui crin*, dar ei nu știu să-l transmită, nu pot să numească semnificatul în cauză prin codul secundar sau primar al limbii.

În mod paradoxal excesul și neîmplinirea semiotică se aseamănă între ele prin faptul că nici prezența, în primul caz, nici absența codului terțiar, îl al doilea caz, nu pot fi formulate ca atare. Diagonala sacră se realizează în careul semiozei *numai* pentru cei care o (re) cunosc, dar nu și pentru profani. Am spune că Eliade îi „scuză” – ironic – pe semioticienii care, ignoranți ca oricare alți profani,

nici măcar nu bănuiesc complexitatea semiozei și reduc careul la diagonala profană: cealaltă diagonală, aceea care leagă semioza normală de non-semioză. Reproșul lui Eliade adresat structuraliștilor ar putea fi, deci, reformulat astfel: nu este vorba de faptul că structuraliștii nu sunt interesați de problema semnificatului în general (un astfel de reproș ar fi absurd), ci este vorba de faptul că ei nu sunt interesați, sau nu percep, pozițiile sacre ale careului semiozei. În fine, o problemă de ordin mai general, pe care n-o voi trata în acest context, este următoarea: dimensiunea sacră ar fi singura dimensiune ce-ar putea să apară pe diagonala suplimentară a careului? Sau este vorba de o valorificare violentă a *unui* sens, definitoriu pentru un univers închis al discursului, care în acest fel marginalizează, devalorizează oricare *alt* sens comun și/sau accesibil și altor universuri? Semnificatul este într-adevăr din punct de vedere ontologic unic sau este vorba de o *sacralizare* a *unui* semnificat și de devalorizarea tuturor celorlalți semnificați posibili, considerați profani? Un astfel de proces ar putea avea loc și în

*Mircea* alte universuri închise ale discursului, drept marcaj al unui raport de putere definitoriu pentru aceste discursuri. Psihanaliza, anumite ideologii extremiste, toate dogmatismele, nu produc, oare, fiecare în felul lor un anumit gen de „sacru” în opoziție cu un anumit gen de „profan”?

Povestitorii lui Eliade suferă de paradoxul citat mai înainte. Nici cei care cunosc semnificatul sacru, nici cei care nu-l cunosc, dar îi suspectează existența, nu-l pot enunța ca atare. Primii sunt în măsură doar să semnaleze că povestirea lor înseamnă ceva mai mult decât sensul ei literal. Altfel spus, povestirile lui Eliade spun *că* ele semnifică, dar nu spun *ce* semnifică. Eliade însuși a protestat împotriva tendinței unor comentatori care vedeau în povestirile sale teorii filosofice, uitând că acestea nu sunt simboluri de descifrat, ci lumi posibile. Iată de ce aproape toate replicile din finalul povestirilor sale (a se vedea mai ales *Tinerețe fără bătrânețe*) repun în

discuție semnificatul propus. S-a manifestat și tendința ca nesiguranța, nehotărârea din finalul povestirii să fie interpretate ca normă a genului fantastic după cum fusese propusă de Todorov.

Eu cred că aici este vorba mai degrabă de o normă a seniozei sacre așa cum o propune Eliade: semnificatul sacru *nu poate* fi numit pentru că atunci acesta ar deveni profan. Dacă povestirea propune un semnificat sacru, atunci este de datoria ei să-l destrame mai târziu și să refacă enigma inițială. A fost făcută, pe bună dreptate, observația că sensul unei povestiri la Eliade este constituit ca o nouă povestire. *Pe strada Mantuleasa* este un exemplu de intertextualitate iar Fărâmbă, un narator perfect, care nu numește niciodată și amână întotdeauna semnificatul căutat. (După Derrida, nu putem ieși niciodată din această situație.) Voi spune chiar mai mult, că funcția naratorului la Eliade nu este aceea de-a povesti o întâmplare care să înainteze spre producerea *unui* sens ultim, funcția lui este, dimpotrivă, aceea de-a face să amâne și să destrame toți semnificații propuși, să împiedice cristalizarea unui sens sacru, pe care l-ar putea numi ca atare<sup>9</sup>.

Să vedem mai îndeaproape la *umbra unui crin*. Am observat că întâmplarea are la bază enigme pe care nu le elucidează

### *Narațiunea contra semnificatului*

Discursul, textul însuși urmărește o evidentă strategie a ambiguității. Personajele se contrazic tot timpul, mai mult decât atât, își retrag la tot pasul ipoteza sau afirmația abia făcută. În text se văd două mișcări contradictorii care-l străbat în permanență: înainte (propunerea semnificatului), înapoi (retragerea acestuia).

Să dăm câteva exemple. Mărgărit, Postăvaru și Eftimie, la începutul povestirii<sup>10</sup>, își amintesc că cel care le-a spus pentru prima oară celebra frază despre crin a fost Flondor în timpul unei discuții cu prietenul său Valaori. Mărgărit spune că se pare că Flondor a dispărut după război iar Valaori a murit în închisoare; *unii* spun că Flondor a murit, *alții* că a fugit în străinătate, dar *nimeni*

nu știe nimic sigur. Eftimie precizează în continuare că Valentin *pretinde* că l-a văzut pe Flondor, dar că nu vrea să povestească unde și cum pentru că nimeni nu i-ar da crezare. Eu însumi nu mai înțeleg *nimic*, mărturisește Eftimie, pentru că toate astea mi le-a povestit Iliescu. Eftimie continuă să povestească istoria cu camioanele pe care tot de la Iliescu o știe. În momentul în care Mărgărit întrerupe istorisirea acestei dispariții, considerată adevărată, exclamând „este extraordinar”, Eftimie afirmă „Este și părerea mea, *dar* Iliescu...” și continuă cu expunerea rezervelor exprimate de Iliescu și cu ipotezele de ordin tehnic și militar, la care mai adaugă „... și aici Iliescu a folosit termeni de ordin tehnic pe care eu *nu* i-am înțeles”. Și așa mai departe. Mai târziu vine rândul inspectorilor francezi să discute cu românii”. Lascaze vorbește la telefon (cu cine?); nu-și ascunde *surprinderea* în vreme ce-și ascultă informatorul, fața i se destinde și exclamă „Perfect!” și se uită la Boissier cu înțeles. Va spune mai apoi celorlalți, care îl privesc cu nerăbdare, că veștile sunt bune. dar că lucrurile se complică tot mai mult. „Tot ceea ce pot să vă spun” este că Valentin a fost primit de arhiepiscopul Parisului, dar el, Lascaze, nu știe cum de-a reușit Valentin să pătrundă până la acesta. Excelența sa a dat un telefon unei „personalități importante”, dar Lascaze *nu* este în măsură să mai dea și alte amănunte. Excelența sa ar fi spus, după discuția avută cu Valentin, că nu are niciun motiv să se îndoiască de existența lui Flondor; noi o să știm mai târziu. adaugă Lascaze.

*Mircea Eiuuie* unde, în ce țară trăiește acum Flondor... Cât despre camioane, este o enigmă ce urmează a fi descifrată, din acest moment, de *alte* instanțe. În cazul în care noi, cititorii, am fi tentați să interpretăm acest text ca pe un raport tipic al unui inspector de poliție, Eliade ne face să citim raportul „neprofesional” pe care Eftimie îl dă după discuția de la telefon cu Iliescu: textul este plin de expresii de genul: „dacă am înțeles bine”, „am înțeles însă...”, „vă rog, nu mă întrerupeți, că nu mai înțeleg



nimic” etc.

Exemplele ar putea fi mai multe. Este evident, cred, că este vorba de un fel de a povesti în general, de o scriitură, și nu de „bâlbâieli 4 ale unui narator sau altul, explicabile din motive personale. Pot fi individualizate diferite figuri retorice prin care naratorul amână pe mai târziu dezvăluirea sensului și pe care le folosește în orice situație. Acestea subliniază la nivelul discursului imposibilitatea alegerii potrivite a interpretării la nivelul intrigii.

Dezangajarea naratorului: nu este sigur de ceea ce spune, ia bucurie în considerație argumentele pro și contra diferitelor ipoteze avansate, dar nu se angajează niciodată în susținerea acestora până la capăt. Nu este sceptic, nu este nici militant, pur și simplu caută. Meseria lui, s-ar putea spune, este aceea de-a interpreta semnele și nu aceea de a proclama adevărul. Nu este un profet, nu este decât secretarul sau comentatorul unui locutor străin ce-ar putea fi adevăratul profet, și totuși nu este prea convins nici de acest lucru.

Opacitatea. Orice narator va cita la rândul său pe un alt narator, fiecare cuvânt este îmbibat de cuvintele altora și, deci, fiecare discurs este, în cele din urmă, un discurs indirect. Ceea ce ține de un astfel de discurs, însă, cum bine știm de la Frege și Quine, este opacitatea lui: adevărul enunțurilor citate este mai întotdeauna indecidabil. Eftimie spune că Iliescu i-a spus că Valentin i-a spus că l-a văzut pe Flondor: adevărul enunțului lui Eftimie depinde numai de faptul că Iliescu a spus sau nu enunțul în cauză; adevărul enunțului lui Eftimie depinde de un act de limbaj, enunțarea de către Iliescu a enunțului său. dar nu și de conținutul prepozițional al enunțului. Chiar dacă enunțul lui Iliescu este fals. În cazul în care Valentin, de exemplu, nu i-a

*Narațiunea contra semnificatului* spus niciodată nimic despre Flondor, chiar dacă Iliescu minte, el, Eftimie, spune adevărul: Iliescu i-a spus, de fapt, că Valentin etc.; mesajul înglobant va fi adevărat independent de cât adevăr

conține mesajul înglobat. Altfel spus, orice enunțator care citează un alt enunțator își poate restrânge propria responsabilitate la transmiterea corectă a unui alt enunț și refuza orice responsabilitate referitoare la conținutul acestuia. Adevărul este neîncetat împins către sursa lanțului comunicării. Discursul devine tot mai opac: fiecare narator în plus îngroașă textul și face ca adevărul mesajului original să rămână nedecis.

Oralitatea. Nu numai adevărul acestui mesaj rămâne nedefinit, dar și sensul său. În urma nenumăratelor citări la care mesajul a fost supus, acesta se regăsește îngroșat, deformat, de nerecunoscut, asemeni unei fresce vechi acoperite de straturi de culoare adăugate de pictorii ce s-au perindat ulterior. Voi recurge totuși la metafora oralității: un adevăr trecut din gură în gură se va deforma. Chiar dacă primul vorbitor, și tot ce-a spus el, este cunoscut, contextul, referirea, funcția enunțului său, întreg câmpul pragmatic al semnificării au dispărut sau au fost modificate de-a lungul lanțului comunicării.

Este, de fapt, și definiția oralității. Locutorii nu renunță doar la responsabilitatea legată de adevărul enunțului retransmis, ci își exprimă și atitudinea față de sensul acestui enunț sau a enunțării sale de către locutorul citat. „Zumzetul” subiectivității crește neîncetat de-a lungul lanțului: fiecare retransmitere este un comentariu, o interpretare. Iliescu, fiind inginer, folosește termeni tehnici pe care Eftimie mărturisește că nu-i înțelege. Ignoranța sa îngroașă mesajul cam tot pe atât pe cât, de exemplu, în povestirea *în curte la Dionis*, îl îngroașă ciudata desfășurare de forțe pentru a afla ceva despre Adrian. Termenul de oralitate pe care îl folosesc aici are și menirea de a sublinia absența, din povestirile lui Eliade, a mesajelor scrise. Fărămă, de exemplu, își scrie „amintirile”, dar, cu toate acestea, noi le cunoaștem din povestirile sale orale de la Securitate, pentru care nu recurge la izvoare scrise. Ar trebui să verificăm înainte de a generaliza, dar mi se pare că personajele lui Eliade înțeleg semnele întotdeauna în sensul metaforic al

cuvântului (lumea ca scriitură) și nu în cel

*Mircen Ei ia de care le este propriu*. Oralitatea este legea acestei lumi: unitatea ei de comunicare este mesajul oral, povestirea, nu textul scris. Funcționarea oralității este conștient folosită de către Eliade pentru a „îngroșa” un text. Naratorii lui povestesc întâmplări, dar retează orice posibilitate de a verifica, mai târziu, adevărul, precum și sensul mesajului original. Oralitatea face legea textului la Eliade, un text, totuși, scris. Este un motiv în plus pentru susținerea afirmației că aceste texte au o viață de sine stătătoare și nu pot fi reduse la ilustrarea ideilor lui Eliade.

Figurile retorice prin care se realizează amânarea sensului în opera literară a lui Eliade sunt mai numeroase, dar mi se pare că cele precizate aici răspund scopului propus și că ele mă îndreptățesc să încerc să trag niște concluzii”.

## V

Textele literare ale lui Eliade nu au menirea de a revela ceva, de a da o explicație lumii sau de a demonstra dialectica sacrului și a profanului. Aș spune că au, mai degrabă, menirea de-a împiedica această revelație (oricum sugerată), că au menirea – paradoxal – de a demonstra cum și de ce această revelație devine imposibilă. Fiecare nuvelă este povestea unui insucces în a da o explicație univocă enigmei puse la început. S-ar putea, desigur, susține că dialectica sacrului și profanului este ilustrată aici în mod negativ, dar mi se pare că aceasta ar fi o lectură forțată a respectivelor texte. Iată motivul pentru care am propus termenul de neîmplinire semiotică, un termen, după mine, neutral. Personajele lui Eliade „simt” intuitiv că un anumit cuvânt sau obiect dat este semnificantul a ceva, dar nu reușesc niciodată să formuleze acest semnificat. Dacă reușesc, „dispar” imediat, trec dincolo, devin absenții ale căror mesaje trebuie să fie din nou interpretate de celelalte personaje, care sunt prezente. Continuitatea povestirilor de după război cu anumite scrieri din tinerețe (*Secretul doctorului*

*Honigherger, Nopti* să se impune. Pe de altă parte, gândirea lui Eliade ar putea fi apropiată de cea a poetului și filosofului român pe care el îl admira atât de

*Narațiunea contra semnificatului* mult, Lucian Blaga, și care, de asemenea, considera că menirea lui este să mărească, nu să distrugă misterele lumii.

Dualitatea lui Eliade îmi apare, deci, ca o profundă contradicție creatoare: filosoful, omul de știință are tendința să explice lumea, să redescopere sensul sacru tăinuit în profan analizând producerea semnificației atât în textele vechi cât și în comportamentul de fiecare zi al modernilor. Scriitorul, naratorul, dimpotrivă, constată descoperirea semnificației sacre cu ajutorul unor „norocoși” care, din cauza acestei descoperiri, dispar chiar de pe pământ, dar mai constată și dificultatea celorlalți de a-i urma și de a-i înțelege. Povestirile lui Eliade propun patru poziții ale semnificației, dintre care numai cea de a doua, preaplinul semiotic, înregistrează semnificația sacră, ca atare, alături de semnificația sau semnificațiile profane. Semnificația sacră este fructul unui cod pe care l-am considerat terțiar pentru că acesta nu poate fi transcodat și nu face parte dintre codurile culturale secundare. În povestirea noastră, semnificatul sacru este perceput de unul sau câțiva inițiați, Flondor, Valentin, Iliescu, dar care nu pot numi acest semnificat și doar îl semnalează prin povestirile lor opace. A doua categorie de personaje eliadești, interpreții, se găsesc în postura neîmplinirii semiotice: ei nu reușesc să surprindă semnificatul sacru în ciuda unui efort stăruitor de interpretare a povestirilor inițiaților și povestesc de aceea acest insucces în propriile lor povestiri. Celelalte personaje, profanii, ocupă pozițiile semiozei normale și a nonsemiozei și cei mai mulți dintre ei nu înțeleg nici succesul unora, nici insuccesul celorlalți.

Nuvelele lui Eliade povestesc despre insuccese prezente și succese trecute. Povestitorul nu-l urmează pe omul de știință în efortul universal al cunoașterii; ei se află mai degrabă în tabere diferite, unul în cea a învinșilor, altul în cea a învingătorilor. Naratorul caută adevărul găsit

de omul de știință, dar rămâne suspendat în lumea sa intermediară între sacru și profan în apropierea unei semnificații presimțite, dar care se arată a fi pentru totdeauna inaccesibilă și incomunicabilă: el povestește despre nenorocul de-a nu fi în stare să spună ceea ce, de fapt, știe. Naratorul este de două ori mai nefericit decât omul de știință. Imaginea lui nocturnă este ficționalizarea îndoielilor

Mircea omului de știință, precum și ale spaimelor creației, este imaginea omenescului sfâșiat de pe chipul senin al omului de știință.

#### NOTE

1. M. Girardot, *Imagining Eliade: A Fondness for Squirrels*, în M. Girardot, M. Linscott Ricketts (eds.): *imagination and Meaning*, The Seabury Press, New York 1982, p. 1. Seymour Cain, *Poetry and Truth*, în M. Girardot, M. Linscott Ricketts (eds.), op. cit., p. 87 – 103. A se vedea și H.P. Ducrr (Hsgb): *Die Mitte der Welr*, Suhrkamp, Frankfurt, 1984.

2. M. Eliade, *Fragments dyun journal*, Gallimard, Paris, 1973.

3. D. Allen, *Phenomenological Method and The Dialectic of the Sacred*, în M. Girardot, M. Ricketts (eds.): op. cit., p. 70 – 81. A se vedea și D. Allen, *Mircea Eliade et le phénomène religieitx*. Payot, Paris. 1982.

4. *Ethos*, 5 (1984), p. 74 – 91.

5. M. Eliade. *L'épreuve du la by rin the. Entretiens avec C.H. Rocquet*, Beifort, Paris, 1978, p. 162.

6. A. Marino, *VHerme neutique de Mircea Eliade*, Gallimard. Paris. 1981.

7. Matei Călinescu, *The Function of the Unreal* în M. Girardot, M. Linscott Ricketts (eds.), op. cit., p. 138 – 161. M. Călinescu pune accentul pe opoziția dintre demitologizarea lumii de către hermeneuți suspicioși și remitologizarea lumii de către Eliade ca hermeneut încrezător: eu pun accentul în acest eseu pe opoziția dintre semnificatul ascuns și semnificatul manifest, opoziție operantă, cred. pentru toți hermeneuții.

Vezi, pentru o eventuală confruntare dintre Eliade și alți hermeneuți, mai ales romantici germani, volumul lui Tz. Todorov. *Theories du symbole*, Seuil, Paris, 1977.

8. M. Eliade, *Fragments d'un journal*, p. 550.

9. Faptul că naratorul ascunde adevărurile sugerate a fost notat, de altfel, de E Simion. *Postfață*, în M. Eliade: *în curte la Dionis*, București. 1981.

10. *Ethos*, p. 81 – 82.

11. *Ethos*, p. 86 – 88.

12. Vezi și introducerile mele la următoarele volume: M. Eliade. *La țigănci și alte povestiri*, EPL. București 1969: M. Eliade. *De Mânntleasastraat*, Meulenhoff. Amsterdam 1975: M. Eliade. *Andronic et le serjyent*. Paris. Cahiers de 1 Heme. 1979.

Traducere de MARA CHIRIȚESCU

SPRE O EXAMINARE FILOSOFICĂ A OPEREI  
LUI MIRCEA ELIADE\*

Aș vrea să adopt în acest articol punctul de vedere al unui filosof care își pune două întrebări: 1. care este teoria sensului, după Mircea Eliade, cum s-a constituit și ce loc i se poate atribui în filosofia modernă? 2. Cum se poate interpreta această teorie astăzi?

Fenomenologia lui Eliade

Teoria sacrului a lui Eliade o preia în mare pe cea a lui Rudolf Otto. La întoarcerea din India în România la începutul anilor '30, Eliade exprimă esența intuițiilor sale din cursul acestui deceniu; ele vor fi reluate, dezvoltate și extinse după război într-o atmosferă intelectuală total diferită, cea a Parisului.

Anii '30 sunt dominați în Europa de fenomenologia lui Husserl, de Heidegger, și de filosofia limbajului, dar și de marea influență a lui Rudolf Otto. Acesta moare în 1937; în 1917 scrie *Das Heilige*. Să amintim câteva date ale altor publicații care au marcat anii dinaintea primului război mondial și pe cei dintre războaie. Durkheim a publicat *Les Formes la vie religieuse* în 1912, Freud *Totem și tabu* în 1913. În același timp în care Saussure predă cursul de lingvistică generală la Geneva (1906 – 1911,

publicat în 1916), Peirce scria scrisorile către Lady Welby (între 1903 – 1911, dar publicate mult mai târziu) iar

Publicat în *Confronto con Mircea Eliade. Archetipi mitici e identità storica*, a cura di L. Arcella. P. Pissi. R. Scagnio. Milano. Jaca Book. 1998. p. 401 – 417. Cum articolul a fost citit în franceză la un colocviu despre Eliade la Bergamo. toate citatele vin din edițiile franceze ale lui Husserl și Heidegger.

*Mircea El* **Julie**

Husserl își publica *Ideea zu reinen Phänomenologie* (1913) (el publicase *Logische Untersuchungen* în 1901), scrise în 1929. *Meditațiile carteziane* vor fi publicate în traducere franceză de Levinas în 1931, iar în germană abia în 1950, în primul volum din *Husserliana* (La Haye, Martinus Nijhoff). Pe de altă parte, cele trei volume care compun *Philosophie symbolischen Formende* Ernst Cassirer apăreau între 1923 și 1929 iar filosofia limbajului lua avânt prin *Sprachtheorie* de Karl Bühler (1934) și marile scrieri ale lui Wittgenstein, Carnap și Russell.

Opera fundamentală a lui Heidegger, *Sein und Zeit*, datează din 1927, câteva eseuri importante (de exemplu *Vom Wesen Wahrheit*, 1931) apar în anii '30, dar celelalte opere esențiale vor fi publicate după război, de pildă *in die*, un curs ținut în 1935, dar publicat în 1953, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1944), *Brief fiber den Humanismus* (1947), *Holzwege* (1950) etc. în Franța, Roger Caillois publica *l'homme et le sacré* în 1939, dar această carte se va bucura de mai multă atenție doar după război.

Anii '30 în București sunt dominați în grupul lui Nae Ionescu, profesorul lui Mircea Eliade, în afara influenței lui Otto, mai degrabă de existențialismul lui Berdiaev și Unamuno decât de filosofia limbajului și de fenomenologie, sau de Heidegger. Dacă lăsăm deoparte influența certă a lui Otto asupra lui Eliade, se pare că celelalte scrieri filosofice menționate mai sus abia dacă l-au atins pe Eliade în București. Pe de altă parte, sosind la Paris după război, Eliade nimerește în plină vogă a lui Husserl tradus și

comentat de Ricoeur, Sartre, Merleau-Ponty și alții. Ambiguitatea politică a lui Heidegger înainte de război nu-l face foarte popular în epocă; el va deveni cunoscut mult mai târziu, când opera lui Eliade era (aproape) completă. Dacă fundamentele fenomenologice ale teoriei lui Eliade pot fi stabilite istoric, este, dimpotrivă, foarte greu să se demonstreze o influență a lui Heidegger. Eliade preia datele fundamentale ale teoriei sacrului, așa cum am spus deja. de la Rudolf Otto. Cel din urmă definește *das Numinose* prin patru criterii: sentimentul din partea omului, de a fi dependent de forțe care îl depășesc:

*Spre o examinare filosofică a operei lui teroarea (tremendum)* pe care o resimte în fața lor; *mysterium*-ul, sentimentul că se află în prezența a ceva cu totul diferit de el însuși (*das ganz Andere*) și fascinația, seducția exercitată de această diferență. Pe de altă parte, dacă *das* este ceva transcendent, *sacer*, el reprezintă și o valoare „diferită”, de fapt valoarea însăși, *sanctum*-*va*, ceea ce face ca lumea noastră, profanul, să fie lipsit de valoare. Otto se întâlnește, deci, cu Durkheim în privința distincției ontologice dintre lumea sacră și lumea profană, dar răstoarnă interpretarea diferenței: sacrul nu mai este o creație a grupului social, a clanului, cum credea Durkheim, ci are o valoare obiectivă. În sfârșit, Otto vede în sacru o categorie *a priori* a înțelegerii care izbucnește din profunzimea individului. Astfel, în loc să caracterizeze cultura grupului (Durkheim), sacrul s-a interiorizat, dar se manifestă și în lume prin semne pe care trebuie să înveți să le citești. Omul religios este cel care poate *ghici* aceste semne, cel care este în stare să descopere sacrul ascuns în profan.

Este limpede că Eliade împărtășește aproape literal teoria lui Otto (de aceea renunț la citate). Pe de altă parte, această teorie a devenit posibilă prin fenomenologia lui Husserl, ceea ce face ca Eliade, preluând ideile lui Otto, să preia totodată, poate fără să-și dea seama, și premisele sale filosofice. Se pot distinge, de exemplu, cum face Julien Ries, trei nivele în abordarea faptelor religioase de către



Eliade: documentarea istorică, analiza fenomenologică și interpretarea hermeneutică. „Este vorba despre o tentativă de înțelegere a esenței și a structurilor fenomenelor religioase, surprinse în același timp în condiționarea lor istorică” 1 explică Ries relația dintre primele două nivele. Dar ideea însăși că un eveniment istoric are o esență nonistorică și că un studiu cuprinzător trebuie să îmbrățișeze ambele aspecte este prin excelență husserliană. Autorul *directoare pentru o fenomenologie* distinge între științele faptelor și științele esențelor. Faptul individual este cazul particular al unei esențe și dacă vrem s-o studiem pe aceasta, ca în matematici, în logică. În „teoria pură a timpului”...nicio experiență luată ca experiență nu joacă rolul de fundament” (*Idei*. p.3 i). Husserl vrea să „scoată din joc”, să pună „între

*Mircea Eliade* paranteze” existența în sine a fenomenului studiat și să depășească astfel „atitudinea noastră naturală” față de „toată această lume naturală care este în mod constant «aici pentru noi», «prezentă» și nu încetează să rămână acolo cu titlul de «realitate» „3. Am putea vedea aici o bună descriere a atitudinii lui Mircea Eliade față de faptele istorice: el le prezintă, dar le scoate, apoi, „în afara circuitului” printr-o „reducție fenomenologică” pentru a le putea studia esența. Istoricitatea admisă în primă instanță se găsește „redușă” cu vigoare în instanța secundă pentru a permite conștiinței cercetătorului contemplarea esenței atât de mult dorite. Această operație, fundamentală pentru metoda lui Husserl, duce câteodată la probleme insurmontabile în științe. Cum să operezi reducerea, ce să reduci și până în care punct, cum să recunoști esența o dată ce ai ajuns la ea? Singurul volum publicat din *Idei* nu răspunde la aceste întrebări. Mircea Eliade nu și le pune nici el, ci acționează în opera sa, ca toți fenomenologii de altfel, *ca și cum* răspunsul s-ar impune de la sine în practică. S-ar putea spune că toate cărțile lui Eliade tratează despre esența fenomenelor religioase și toți termenii săi deveniți celebri - epifanie.

axis mundi, illo tempore - sunt tot atâtea noțiuni care exprimă esența fenomenelor religioase în *pofida* contextelor lor istorice diferite. Ceea ce a declanșat critica din partea istoricilor religiilor (între altele, la Bergamo, chiar în timpul colocviului din octombrie 1996) mi se pare că nu se referă atât la absența contextului istoric în cărțile lui Eliade, cât la abordarea esențialistă a acestui context, la reducția fenomenologică a diferențelor culturale și istorice între fenomenele studiate, în favoarea esenței lor comune. Așadar, istoricii îl critică prin aceasta mai degrabă pe Husserl decât pe Eliade; ei nu neagă esența în chestiune, dar se arată interesați mai cu seamă de diferențele specifice între „lumile care sunt aici”. Li s-ar putea răspunde, și li s-a răspuns, că Eliade acționează în această privință ca un filosof și că fenomenologia este, prin definiție, indiferentă la acest gen de critici venite din partea istoricilor, care rămân, în munca lor, captivi în ceea ce Husserl numește de la bun început „atitudinea naturală”. De aceea Eliade a spus mereu că trebuie să pleci de la istorie pentru a o depăși apoi.

### *Spre o examinare filosofică a operei lui Eliade*

Esența sacralului este ființa sa diferită de a noastră. El se manifestă în lumea noastră, în istorie, dar ceea ce percepem în cea din urmă nu sunt decât manifestări, „ilustrări”, esența aflându-se altundeva. Pe bună dreptate, trebuie să părăsim manifestarea „naturală” (istorică) a sacralului pentru a ajunge la esența sa (eternă), spune Eliade, credincios abordării sale fenomenologice.

Fără a mă pronunța asupra acestei dezbateri între istorici și fenomenologi, aș vrea să urmăresc în continuare doar aspectele filosofice ale teoriei lui Eliade. Dat fiind că eul se îndreaptă intențional spre obiect, Husserl distinge între obiectul percepției (LIG - *egenstand*) și cel al unui act intențional () care este, în plus, obiectul unei atitudini valorizante: „În actul evaluării (*Werten*) suntem orientați către valoare, în actul bucuriei către ceea ce bucură, în actul iubirii către ceea ce este iubit...” (*Idei*, p. 119). „Când sunt îndreptat către un lucru pentru a-l evalua... nu este

lucrul simplu, ci lucrul evaluat sau valoarea... care este corelatul intențional complet al actului evaluării... Trebuie să distingem între lucrul (*Sache*) pur și simplu și obiectul (*Objekt*) intențional complet... A ne îndrepta către lucru înseamnă a-l observa, a-l sesiza; suntem, de asemenea, «îndreptați» către valoare, dar aceasta nu se mai petrece în modul sesizării. Modul actualității nu mai are drept obiect reprezentarea lucrului (*das Sachvorstellen*), ci și evaluarea lucrului care înfășoară această reprezentare”. În cel de al doilea caz, apare o nouă conștiință: „de fiecare dată când o nouă conștiință ia poziție (*stellungnehmende*) în raport cu lucrul [și] se întemeiază pe prima [conștiință, 5.A.], se produce o separare între lucru și obiectul intențional complet (de exemplu. Între «lucru» și «valoare»), de asemeni între «a observa» și «a avea sub ochii spiritului» ” (*Idei*, p. 120 – 121).

Mi se pare că acest magnific text al lui Husserl servește drept fundament pentru cel puțin trei atitudini filosofice față de limbaj în secolul nostru: semiotica, teoria actelor de limbaj și teoria sacralului. Faptul de a ne orienta intențional către un lucru transformă acel lucru ca și pe noi înșine: atitudinea noastră adaugă la *Gegenstand*, la *Sache*. O dimensiune nouă. O valoare care o transformă în *Objekt*, în timp ce noi înșine trecem de la o

*Mircea* simplă reprezentare a lucrului, de la o atitudine valorizantă, de la simpla conștiință a lucrului la o conștiință secundă, grefată pe cea dintâi, care înglobează și valoarea. Este important totuși să observăm diferența dintre cele două atitudini: dacă prin reprezentare sesizăm obiectul, prin atitudinea valorizantă nu putem sesiza valoarea – într-un sens, ea ne scapă – o putem doar „avea-sub-ochii-spiritului”. Cuvântul cheie este „valoare”. Pentru semiotică, atât cea a lui Saussure cât și cea a lui Peirce, această valoare nu este decât semnificatul semnificantului, sau *interpretantul reprezentamen*-ului: la ceea ce se vede, se citește etc., deci la semnificantul prezent, se adaugă o semnificație (Saussure) și/sau obiectul (absent) la care referă semnul (Peirce): aceste două entități din urmă nu

sunt percepute ca atare.

Dacă *Gegenstand*-ul este ceea ce se vede, ul este ceea ce nu se vede, dar se înțelege, prin Cele două obiecte sunt, într-adevăr, diferite dar de același ordin: atitudinea noastră intențională înglobează atât un obiect prezent, ca obiect, cât și semnificația sa „absentă” în sensul că nu este direct perceptibilă, dar este reprezentată, „prezențificată” de obiectul semnificant. Avem aici de-a face cu o transcriere „laică” a mecanismului intențional și a valorii (supraadăugate). Teoria actelor de limbaj vede acest mecanism ca acțiune și se interesează de ceea ce se poate face cu el: bucuria, iubirea, evaluarea, despre care vorbea Husserl, sunt traduse în termeni de ilocuțiuni – alocutorului i se comunică atitudinea locutorului – și de perlocuțiuni: transformare prin această comunicare a atitudinii alocutorului. Valoarea supraadăugată se exprimă, în acest caz, prin influența exercitată asupra celuilalt. Or, teoria sacrului este tocmai cea care dă o interpretare ontologică valorii considerate de celelalte două teorii într-un sens pur epistemologic. Otto vorbește despre faptul că sacrul se manifestă în lume. Eliade descrie această manifestare ca hierofanie: sacrul se manifestă în ale lumii noastre și le transformă în *Objekte* fără ca acestea să înceteze de a fi obiecte obișnuite, *Gegenstande*. Sacrul este, deci, ceva imperceptibil în sine: el devine perceptibil numai prin investirea sa într-un obiect care face sacrul în acest fel vizibil. Îl prezențifică. Până aici nu este nicio diferență de semnalat între

*Spre o examinare filosofică a operei lui Eliade*

Saussure și Eliade. Diferența devine manifestă în clipa în care ne întrebăm ce înseamnă exact această valoare nouă, sacrul. Este, de pildă, o altă substanță, comparabilă cu substanțele carteziene? Este o forță? Este o energie? Eliade nu definește sacrul dar se declară împotriva teoriei lui Durkheim care vedea *mana* – în calitatea ei de formă a sacrului – ca pe o forță impersonală: problema unui predicat personal, sau impersonal, nu se pune. După Eliade, singurul care contează este predicatul

ontologic; sacrul există, este real, în timp ce obiectul în care se manifestă, obiectul profan, nu există, este ireal sau pseudoreal. „Sacru este forte, puternic, pentru că este real (...) putere înseamnă în același timp *realitate*, *perenitate* și ” (*rives et mystères*, p. 162 - 163). „Orice hierofanie este o kratofanie, o manifestare a forței” (*idem*, p. 158). În același capitol, Eliade trimite la „pătrunzătoarele analize ale lui Rudolf Otto” și reamintește *mysterium tremendum* și *fascinans* ale sacrului pentru a conchide: „sacrul se manifestă totdeauna ca o putere de un ordin total diferit de forțele naturale” (*idem*, p.156).

Referitor la obiectele supravvalorizate ca obiecte sacre el precizează: „piatra sacră, arborele sacru nu sunt adorate ca piatră și arbore, ci tocmai pentru că sunt hierofanii, pentru că «arată» ceva care nu mai este nici piatră, nici arbore, ci sacrul, acel «ganz andere» ” (*idem*, p. 157). Un arbore sacru are deci un *sens adăugat* celui de arbore obișnuit (semioticianul ar putea fi de acord cu aceasta), dar acest sens ne îngheață de frică și ne fascinează (ilocuție și perlocuție realizate, ar spune cu răceală Searle) pentru că face să intre astfel în sărmana noastră lume profană strălucirea insuportabilă a unei lumi diferite ontologic (ceea ce nici Peirce, nici Austin n-ar fi gândit vreodată). „Valoarea” lui Husserl devine o valoare ontologică. Se poate afirma, prin urmare, că Eliade construiește pe temeliile husserliene teoria unui sens ontologic diferit, cea a sacrului ca sacers și sanctum totodată. Privită îndeaproape, definiția sacrului nu este decât o definiție negativă. Sacru este puternic, este real în sensul perenității sale și aceasta implică lipsa acestor calități în lumea noastră profană, care este slabă și evanescentă: devine și ea puternică și durabilă doar când o vizitează sacrul. **În**

*Mircea* ia de aparență, sacrul este termenul forte al opoziției, dar, în fapt, nu este forte decât prin negarea slăbiciunii termenului slab, profanul. Fiecare termen este definit prin negarea celuilalt, ceea ce l-ar face pe Saussure să suradă iar pe Derrida să râdă în hohote: acesta ar putea

să vadă aici o instanță neașteptată a *diferanței* (*difference*) infinite a fundamentului ultim al sensului. Decizia în chestiunea care dintre termeni este cel puternic și care cel slab, este o decizie circulară fiindcă depinde de o decizie prealabilă a interpretului: dacă acesta e credincios, sacrul e termenul puternic, dacă nu este, termenul puternic și real este profanul, istoria, cotidianul. Se poate observa astfel că oricine poate pleca de la definiția dată de Husserl actului intențional, pentru că este o definiție *sintactică*. Îndată ce vrem să-i conferim un conținut, făcând-o semantică sau ideologică, dezacordul apare cu putere pentru că orice poziție ideologică trimite la alte luări de poziție și acestea, la rândul lor, trimit la altele. Sacrul constituie esența fenomenului religios pentru cel care, fenomenologic vorbind, crede în existența unei esențe și, religios vorbind, crede în deschiderea lumii noastre către o lume ontologic diferită. Trebuie totuși să precizăm că, în perspectiva lui Eliade, sacrul nu este o substanță, nicio lume care poate fi definită pozitiv, așa cum au făcut-o teologii, sau așa cum au descris-o mitologiile. Sacrul nu este Dumnezeu creștinilor, nici Buddha, el nu este decât *ceea ce* face posibil astfel de figurări narative, ceea ce provoacă o ruptură în universul nostru și îi dă prin acest act sens *a posteriori*. Nu este decât spaima fundamentală care declanșează o *sinngebung*, doar sentimentul vag dar angoasant că există în viața noastră *ceva* diferit de această viață. Tocmai acest lucru *indicibil* dă semnificație enunțurilor noastre dicibile. Eliade dă, prin urmare, o *definiție diferențială* a sacrului și în niciun caz o definiție substanțială: *das Ganz Andere*, cum spunea Otto, și nimic mai mult. Totuși puțini oameni își dau seama de această falie în textura cotidianului prin care izbucnește sensul. În majoritatea cazurilor cei implicați nici măcar nu înțeleg ce li se întâmplă: vezi mai toate povestirile lui Eliade. Cel care înțelege nu spune, *nu poate* spune niciodată *ce* înțelege, cu excepția faptului că *el* înțelege *ceva* indicibil, incomunicabil altfel **decât**

*Spre o examinare filosofică a operei lui prin cuvinte*

misterioase care fac să apară interpretări indecidabile, așa cum i se întâmplă de pildă lui Valentin, lui Iliescu și prietenilor săi în povestirea la *umbra unui crin*<sup>4</sup>. Valentin (poate și Iliescu) citește în *Gegenstände* niște *Objekte* și tot atâtea apariții ale sacrului. El se transformă prin aceasta într-un *horn oreligiosus*, un om care, la drept vorbind, nu este un credincios, ci numai un bun cititor, cineva care își dă seama de faptul că *se întâmplă ceva*, deși nu știe sau nu știe încă *ce* se întâmplă. La drept vorbind, chiar și această interpretare minimală pare nesigură fiindcă mesajul, dacă există unul, ne este transmis prin palavre confuze.

Aici, cred, se află, punctul în care gândirea lui Eliade se întâlnește cu cea a lui Heidegger – așa cum se va vedea îndată – și de asemenea punctul în care se apropie, mult mai mult decât se credea, de gândirea unor filosofi postmoderni, ceea ce se va vedea mai târziu.

Sacrul și Ființa

Tocmai această lipsă, sau această imposibilitate de a defini substanțial sacrul, îl apropie, paradoxal, pe Eliade de Heidegger. *Sein und Zeit* – *P* distinge Ființa (*Das Sein*) de Ființare (

*Seiende*) și condamnă uitarea ființei în filosofia modernă. *Einführung in die Metaphysik*<sup>6</sup> începe cu fraza celebră „De ce este, de fapt, ființare și nu, mai curând, nimic?” (*metafizică*, București, Humanitas, 1999, p. 9. trad. G. Liiceanu, T. Kleininger). „Aceasta este întrebarea”, adaugă Heidegger. Obiectele (*entia*) sunt ceea ce se poate ține în mână, ca această cretă de pildă, spune el, dar și ceva care le face să fie (*esse*). Cel din urmă, *esse*, este insesizabil în sine, nu poate fi sesizat decât prin *entia*: „când vrem să cuprindem ființa se întâmplă mereu ca și cum am închide pumnul în gol” (*în metafizică*, p. 55). Ființa se manifestă deci prin Ființare care o face prezentă. Ființarea nu este numai un obiect, ci „epifania unei lumi” (*Introducere*, p. 73), în caz contrar lumea „se abate de la noi” iar Ființarea devine un obiect de privit sau produsul unei faceri.

Mircea

Adevărul este definit exact în același fel cu ființa, nu ca o corespondență dintre cuvinte și lucruri, precum în logica medievală (*adaequatio intellectus et rei*) și în cea modernă (Tarski), ci ca o dezvăluire: ființa, ca și adevărul, este ceva care apare (devine prezent) și se deschide, „se descoperă”. Aparență nu înseamnă deci non-ființă, ci o latență care se dezvăluie. Sensul este „evidența Ființei, nu numai a Ființării” (p. 93). Această

„Descoperire” ajunge în limbaj prin enunț: „Revelația lui a-fi-aici implică esențialmente discursul” (*timpul*, p. 269).

Omul stă în luminișul ființei, el este singura ființare care își poate percepe ființa (spre deosebire de animale). „A sta în luminișul Ființei este ceea ce numesc ec-sistența omului” (*Scrisoare despre umanism*7, p. 90), dar aceasta „nu este identică cu conceptul tradițional de *existență*, care desemnează realitatea [numită în alt loc *actualitas*, sau S.A.]. În opoziție cu *essentia* concepută ca posibilitate” (*idem*, p. 92). „«Ec-sistență» este locuirea ec-statică în vecinătatea Ființei” (*idem*, p. 120). [omul] „stă în extaz (*ei stent... hinaus*) către deschiderea Ființei” (*idem*, p. 131). „Propoziția: esența omului se întemeiază pe ființa-în-lume nu decide nici ea dacă, în sens metafizico-teologic, omul este o ființă care aparține exclusiv lui dincoace sau dacă aparține lui dincolo” (*idem*, p. 132), iar aceasta face imposibilă și decizia asupra existenței sau non-existenței zeilor, înainte de a insista asupra ultimului punct se cuvine să precizăm că acest *hinausstehen* „în „deschiderea Ființei, această ec-sistență a omului *pe pragul* Ființei - el a ieșit (*hinaus*) din sine ca ființare, dar nu a ajuns (încă) în Ființă - iese din opoziția obișnuită dintre existență (actualitate) și esență (posibilitate), fiindcă omul locuiește prin definiție în proximitatea, în vecinătatea Ființei, lângă Ea și face indecidabilă întrebarea dacă omul „este o ființă care aparține doar lui dincoace sau dacă aparține lui dincolo”. Mundanitatea omului (faptul că este în lume) nu trebuie să fie interpretată, după Heidegger, nici în sens



materialist, pozitivist (*idem*, p. 126) - omul este în întregime cuprins în dincoacele pragului - nici în sens creștin p. 131): el s-a abătut de la Dumnezeu. Această ec-sistență a omului pe pragul dintre ființare și Ființă exprimă deschiderea omului către Ființă.

*Spre o examinare filosofică a operei lui Mircea Eliade*

Dar cum se poate vorbi despre Ființă fără să încerci măcar s-o definești? Heidegger se opune oricărei interpretări teologice a poziției sale: „confuzia... ființei cu un subiect absolut idealizat aparține moștenirii teologiei creștine. Toate vestigiile acestei moșteniri nu sunt nici astăzi excluse din problematica filosofică” (*Ființa*, p. 275). „Dar cea mai gravă eroare ar fi să vrei să explici această propoziție despre esența ec-sistentă a omului ca și cum ar fi transpunerea secularizată și aplicată omului a unei gândiri teologice creștine despre Dumnezeu (*Deus est suum esse*)” (*Scrisoare*, p. 96). Câteva pagini mai departe exclamă totuși: „Ființa este Ceea ce este!” (*idem*, p. 101; majusculele acestei formulări aproape biblice îi aparțin lui Heidegger, S.A.), dar adaugă imediat: „Ființa nu este nici Dumnezeu, niciun fundament al lumii. Ființa este mai îndepărtată decât orice ființare și totuși mai aproape de om decât orice ființare” (*idem*, p. 102). Heidegger admite că poate fi ușor criticat spunându-se: „această filosofie nu se decide nici pentru existența lui Dumnezeu, nici împotriva ei. Ea rămâne cantonată în indiferență” (*idem*, p. 133). El respinge totuși a doua concluzie și stabilește o serie de presupoziii între câteva concepte-cheie: Ființa, sacrul, divinitatea, Dumnezeu. „Esența sacrului poate fi gândită doar plecând de la adevărul Ființei. Esența divinității nu este de gândit decât plecând de la esența sacrului. Doar în lumina esenței divinității poate fi gândit și rostit ceea ce trebuie să numească cuvântul «Dumnezeu»”. (*idem*, p. 133 - 134). Dimensiunea sacrului rămâne închisă „câtă vreme deschisul Ființei nu este clarificat și nu este apropiat de om” (*ibidem*). Așadar filosofia lui Heidegger nu este nici teistă, nici ateistă în sensul că problema Ființei se găsește în amonteale acestei

definiții, dar a-l deschide pe om spre Ființă face posibilă deschiderea lui către sacru și de asemeni către gândirea divinității și a lui Dumnezeu. Această abordare logică și kantiană (a studia condițiile care fac posibilă o anumită gândire) îl surprinde pe cititorul atâtor alte pagini critice ale lui Heidegger la adresa logicii și a lui Kant. Este evident totuși că Ființa, pentru el, nu se identifică cu sacralul, ci este condiția acestuia.

Pe de altă parte, revelația ființei nu se produce tot timpul.

*Mircea*

Locul unde aceasta poate surveni este spiritul, dar spiritul este falsificat în intelect, constată Heidegger în *Introducerea* din 1935, între altele, și astfel civilizația modernă se găsește pe calea decadenței. Dimpotrivă, „esența spiritului (...) este deschiderea determinată către esența ființei” (p. 60). „Adevărul nu este pentru toată lumea, doar pentru cei puternici” (*idem*, p. 141). Între aceștia, există o categorie privilegiată: poezii. Pe de o parte, „limbajul este ceea ce în general și înainte de orice garantează posibilitatea de a se afla în mijlocul deschiderii ființării”; nu este numai un instrument, ci un „eveniment” (*Ereignis*) (*Apropieri de Hölderlin*<sup>8</sup>, p. 48). Pe de altă parte, „un cuvânt esențial are deseori, în simplitatea sa, aerul unui lucru neesențial” (*idem*, p. 47). Dacă un enunț obișnuit păstrează această ambiguitate, cel al unui mare poet este diferit; adevărul ajunge în limbaj grație poezilor: „dar poetul rostind cuvântul esențial, doar atunci ființarea se află prin această numire numită ceea ce este și cunoscută astfel ca ființare. Poezia este întemeierea ființei prin cuvânt” (*idem*, p. 52). Exemplul clasic al acestei funcții aproape mistice a poeziei este, firește, Hölderlin. Plecând de la versurile lui „și semnele sunt / din departele vremilor limbajul zeilor”, Heidegger face următorul comentariu: „Spunerea poetului constă pentru el în a surprinde aceste semne, pentru a face semn apoi poporului său. Această surprindere a semnelor este o receptare însă în același timp, este un nou dar (...) întemeierea ființei este

legată de semnele zeilor.” (*idem*, p. 57)

Dacă am abuzat, mă tem, de citatele heideggeriene, aceasta s-a întâmplat pentru că am încercat să-i citesc cărțile *alături de* cele ale lui Eliade (din care nu dau citate pentru că le presupun cunoscute de către cititor). S-ar putea spune că o astfel de lectură reproduce, în chip de concluzie, supoziția de la care a plecat. E posibil, dar asemănarea conceptelor și a formulărilor lor de către cei doi filosofi este uluitoare. Mi se pare că există o mare analogie între definiția sacrului la Eliade și cea a ființei la Heidegger: cele două domenii sunt transcendente față de cele ale ființării și ale profanului; sacrul și ființa sunt „reale” și fac posibilă existența celorlalte două domenii, profanul și ființarea:

*Spre o examinare filosofică a operei lui* în același timp, cele dintâi „se descoperă”, „se revelează”, se manifestă (prin epifanie) în ființare sau în profan; este imposibilă definirea ființei și a sacrului într-un mod precis, pozitiv, substanțial (orice definiție a ființei o transformă în ființare!). Cele două concepte se află în afara metafizicii clasice a subiectului și a obiectului (Heidegger nu trimite deloc la conștiința pură, la Eu, așa cum făcea Husserl, dar se găsește, ca și Eliade, în aceeași abordare esențialistă, moștenită de la Husserl). Revelarea ființei ca și a sacrului nu este posibilă decât prin limbaj, dar acesta le poate și ascunde, „cuvântul esențial” seamănă până la confuzie cu cel „neesențial”. Poetul, la Heidegger, sau oricine (un inocent, aş spune) la Eliade, se bucură dintr-odată de privilegiul de a citi „semnele” corect (și ajunge astfel un *homo religiosus* la Eliade): ființa investește atunci ființarea, iar sacrul investește obiectul profan. Pe de altă parte, Heidegger protestează împotriva *identificării* ființei cu sacrul și, cu atât mai mult, împotriva unei reducții religioase a conceptelor sale. El nu precizează diferența între ființă și sacru, dar propune o relație între aceste concepte: sacrul presupune ființa. Dacă identificarea lor nu este posibilă și dacă presupunerea ființei de către sacru este acceptabilă, nu s-ar putea presupune și o *analogie*

între ele? Aș dori să propun analogia următoare: *ființa este definită și se manifestă ființare, după Heidegger, în același fel în care sacrul este definit se manifestă în profan, după Eliade*. Or, această concluzie ne aduce imediat în minte teoriile sensului concepute de Husserl, Saussure și Peirce. O omologie a conceptelor devine acum posibilă conform următoarelor direcții (spațiul acestui articol nu-mi permite să-l adaug pe Peirce lui Saussure și pe Otto lui Eliade, dar raporturile lor par evidente):

Sau ssure	Husse rl	Heid egger	Eliade
sem nificam	Gegen stand	ființ are	profan
		laic	om natural
sem nificat	Objekt	ființ ă	sacru
		poet	homo religiosus i

### Mircea

Semnificantul prezent, perceptibil, manifestă semnificatul, absent, imperceptibil și astfel, prin unitatea lor, semnul face posibil sensul. Structura formală a semnului este exact cea a hierofaniei la Eliade, dar diferența dintre ele este fundamentală: definiția semiotică este în întregime secularizată pentru că nu mai există o diferență ontologică între semnificant și semnificat. *Mysterium tremendwn* al lui Otto și Eliade este exact ceea ce lipsește în semiotică. În același fel, Heidegger, vorbind despre ceasul său în *Introducere în metafizica* distinge în „ceas” cuvântul, semnificația sa și lucrul: cuvântul este un semn pentru semnificație și cea din urmă indică obiectul (p. 95 - 96), spune el, reluând categoria de indice a lui Husserl. Dar Heidegger, desigur fără să știe, repetă prin aceasta triumphiul semiotic al lui Peirce *repräsentamen*-ul, *interpretantul* și *obiectul*. Dar, precizează Heidegger, cuvântul și semnificația nu epuizează „esența ființei”, îi

lipsește deci acestui triumghi al sensului ceea ce lipsea și celor doi termeni ai lui Saussure, după Otto și Eliade, și anume dimensiunea *transcendentă* a ființei, respectiv a sacrului. Heidegger și Eliade ar fi putut să cadă de acord asupra a ceea ce îi separă de Saussure și Peirce: prezența transcendenței în teoriile lor *versus* absența ei în teoriile secularizate. Otto, Heidegger și Eliade sunt de partea sacrului, Durkheim și filosofii limbajului sunt de partea profanului și neagă astfel diferența dintre sacru și profan.

Există și diferențe între Heidegger și Eliade: poetul lui Heidegger interpretează semnele zeilor, *homo religiosus* al lui Eliade repetă gesturile făcute de zei *in illo tempore*. Mai mult, Heidegger vorbește despre istoricitatea ființei care există în timp, un timp ireversibil; omul trăiește în perspectiva sfârșitului (*das Zu-Ende-Sein*), ceea ce îl instalează în grijă (*die Sorge*). Acceptarea grijilor de către Heidegger este contrară speranțelor lui Eliade. În *Mitul eternei reîntoarceri*, el protestează împotriva istoricismului lui Heidegger, care îl lasă pe om dezarmat în fața terorii istoriei în timp ce atât concepțiile tradiționale care se întorc cu nostalgie spre *illo tempore* cât și marxismul care-1

*Spre o examinare filosofică a operei lui Eli arie* trimite pe cel din urmă, utopic, în viitor, îl protejează pe om de această teroare a istoriei<sup>9</sup>.

De fapt, teoria lui Eliade despre sacru este o teorie a sensului, comparabilă cu cele pe care alți filosofi le-au conceput în primele decenii ale acestui secol. Singura diferență este că sensul pe care Eliade îl vede apărând în hierofanie este esențialmente altul decât sensul obișnuit al cuvintelor și al lucrurilor. Vorbind despre sacru, în loc să vorbească despre ființă, ca Heidegger, Eliade este un „filosof al religiei”, în loc să fie un „filosof<sup>4</sup> pur și simplu, ca Heidegger. Din aceeași cauză, Eliade vorbește despre *homo religiosus*, despre care Heidegger nu suflă o vorbă. Această diferență este fără îndoială reală, totuși este o diferență de nuanță. Ceea ce am vrut să demonstrez aici și ceea ce cred că s-a neglijat să se precizeze până în

prezent, este faptul că Eliade, ca „*filosof al religiei*”, este foarte aproape de Heidegger: sacrul investește profanul în același fel ca ființa în raport cu ființarea iar comprehensiunea acestei investiții de către privilegiați se produce în același fel la cei doi filosofi. Pe de altă parte, teoriile semiotice în calitate de teorii secularizate transformă această investire într-un mecanism semantic universal: orice sens se manifestă în același mod cu ființa lui Heidegger și sacrul lui Eliade: *everyman* îl înlocuiește pe *poeta vaâes* și pe *homo religiosus*, dar acest proces de democratizare a sensului – *everyman* îl conține pe *everybody* – este și procesul unei pierderi iremediabile, și aici Eliade se întâlnește din nou cu Heidegger: lumea își pierde sensul *ei*.

„Lettura debolista” a lui Eliade

Rămâne să privesc această teorie a sensului dintr-un punct de vedere contemporan”. Mă voi referi la ultima carte a lui Luc Ferry. *L'Homme-Dieu, ou le sens de la vie* (Grasset, 1996) și la *Credere di credere*, de Gianni Vattimo (Garzanti, același an). Spre deosebire de *la condition post-moderne* de Lyotard, Ferry și Vattimo definesc modernitatea îndeosebi prin procesul de secularizare. și ei pleacă precum Heidegger. Eliade și filosofi

*Mircea* limbajului, de la moartea lui Dumnezeu anunțată de Nietzsche, și ei se întreabă cum se poate întemeia sensul în absența sacrului. Ferry și Vattimo împărtășesc cu acești filosofi ai limbajului faptul de a recunoaște ceea ce n-au recunoscut Heidegger și Eliade: secularizarea a avut cu siguranță un efect *pozitiv*, emanciparea omului. Altfel decât filosofi limbajului care încearcă să analizeze sensul fără nicio căutare a unei întemeieri externe, Ferry și Vattimo recunosc totuși un al doilea aspect prin care se situează de aceeași parte cu Heidegger și Eliade: secularizarea a avut și un aspect *negativ*, neputința omului de a întemeia sensul pe orice eventual fundament. „Sensul sensului” nu mai are rost după „moartea lui Dumnezeu” (Nietzsche), noi trăim în modul proiectului dar nu ne mai întrebăm defel care este

sensul proiectului, spune Luc Ferry. Atât Ferry cât și Vattimo se întreabă despre consecințele acestei situații. Voi face aici doar câteva observații rapide asupra cărții lui Gianni Vattimo.

„Gândirea slabă” „se mulțumește, în urma ruinării marilor sisteme, după Vattimo, cu o teorie „a slăbirii (*indebolimento*) drept caracter constitutiv al ființei în epoca sfârșitului metafizicii”. „Structurile puternice au caracterizat modernitatea, incluzând și secularizarea. Dacă modernitatea se sfârșește acum, ar trebui să ne întoarcem la credință? Nu, sau nu într-un tot, răspunde Vattimo. Ca și Ferry, el nu renunță la ceea ce a câștigat modernitatea: facultatea, datoria de a judeca prin sine însuși și de a refuza orice dogma. Fiindcă pleacă de la propria sa educație creștină, Vattimo se ocupă numai de credința catolică. Dogmele teologice și structura autoritară a Bisericii nu mai sunt acceptabile, după el, dar trebuie să acceptăm nucleul credinței, faptul că Dumnezeu s-a făcut om, întruparea, Kenosis. Reducerea credinței la acest element produce o versiune slabă a creștinismului care devine astfel o „transcriere a ontologiei slabe” în filosofie dar și o „transcriere a mesajului creștin” (*Credere*, p. 35). „Noi, pe jumătate credincioși”, spune el, vedem astfel în procesul istoric al secularizării în Italia chiar o purificare a teologiei pentru că orice urmă de violență dispare în favoarea toleranței îndreptate spre celălalt. Vattimo subliniază în mai multe rânduri paralelismul dintre secularizare și „ontologia

*Spre o examinare filosofică a operei lui Mircea Eliade* slăbirii” (*idem*, p.60) Se poate observa că insistența lui Vattimo asupra carității ca esență a acestui creștinism „slăbit” amenință să reducă credința la o justificare a eticii, dar ea nu respinge diferența ontologică dintre sacru și profan. Întruparea lui Iisus, trecerea lui de la sacru la profan, pare să respecte această diferență, dar ne putem întreba dacă ea nu s-a retras mai târziu: căci dacă Dumnezeu se face om, sacrul se neagă pe el însuși. Pe de altă parte, această carte este locul de întâlnire al mai

multor curente atât filosofice cât și teologice, care vor să „slăbească” vechile convingeri fără să le respingă integral. Nietzsche, Heidegger și secularizarea societății mărturisesc, după Vattimo, o schimbare generală a mentalității în epoca noastră.

Ferry și Vattimo nu par să cunoască opera lui Eliade. Or, Eliade, cum s-a văzut, menține termenul forte al diferenței ontologice, sacrul, transcendența sa și necesitatea de a întemeia sensul pe aceasta în studiul hermeneutic, fără să pledeze totuși pentru o etică a datoriei și fără să precizeze ce sens pozitiv are sacrul. Dacă reia miturile, pe cele cosmogonice de pildă, nu le dezvăluie sensul „secret”: sensul literal este acceptat ca atare, așa cum este dat. Eliade nu este un profet, ci mai curând un „interpreta debole”: el anunță un sens fără să și-l apropieze, fără pretenția de a ni-l transmite. Noi trebuie să-l descoperim. O lectură nu este același lucru cu o inițiere. Eliade ne cere doar să credem în existența *unui* adevăr, fără să-l numească. Vattimo nici nu cere altceva Eliade vedea trecerea de la sacru la profan prin hierofanie ca o iluminare, fără să stabilească o relație între aceasta și etică. Vattimo, dimpotrivă, renunță la fulgurația hierofaniei și vorbește cu o anume simplitate despre *kenosis*, renunțând la orice explicație teologică a carității de care leagă însă consecințe etice foarte importante. Ne-am putea întreba ce atitudine ar avea Vattimo față de opera lui Eliade. Mi se pare că o anume „slăbire” a teologiei și a dogmelor care decurg din ea a început cu Eliade și definiția sa „diferențială” a sacrului. Un heideggerian ca Vattimo ar putea fi interesat și de relațiile dintre ființă după Heidegger și sacru după Eliade. Cele două concepte ar trebui, după mine, să revină mai des în discuțiile despre situația credinței în vremea noastră și despre posibilitatea însăși

Mircea de a întemeia etica sau o teorie a sensului pe astfel de categorii „slabe” în raport cu vechile dogme.

NOTE

1. *Il sacro nella storia religiosa dell'umanità*,



Milano, Jaca Book. 1981, 1995, p. 58.

2. *Lucrarea*, tradusă de Paul Ricoeur, a apărut la Gallimard în 1950, în „Biblioteca de filosofie” condusă de Maurice Merleau-Ponty și Jean-Paul Sartre.

3. Citatul complet din textul lui Husserl mi se pare extrem de important pentru a clarifica atitudinea științifică a lui Eliade: „Ceea ce scoatem din joc este teza generală care ține de esența atitudinii naturale: punem între paranteze absolut tot ceea ce conține ea în orizontul ontic: prin urmare toată această lume naturală care este în mod constant «aici pentru noi», «prezentă» și nu încetează să rămână acolo cu titlul de «realitate» pentru conștiință chiar dacă dorim s-o punem între paranteze. Când procedez astfel, cu deplina putere a libertății mele, nu neg această «lume» ca și cum aș fi sofist; nu-i pun existența la îndoială ca și cum aș fi sceptic, ci operez «epohi»-ul fenomenologic care îmi interzice în chip absolut orice judecată asupra existenței spațio-temporale. Prin urmare, toate științele care se raportează la această lume naturală – oricare ar fi în ochii mei soliditatea lor, oricâtă admirație aș avea pentru ele. oricât de puțin aș fi înclinat să le opun cea mai mică obiecție – le scot în afara circuitului, nu mă folosesc deloc de validitatea lor...” (*Idei*, p. 102 – 103).

4. Vezi și articolul meu *Mircea Eliade. La narrazione contro il significato* în: *Mircea Eliade e Vitalia*, a cura di Roberto Scagno e Marin Mincu, Milano. Jaca Book, 1987, p. 297 – 311. Vezi articolul și în acest volum.

5. *L'Etre et le Temps* apare în traducere franceză la Gallimard în aceeași „Biblioteca de filosofie” ca și cartea lui Husserl dar cu „o generație mai târziu”. În 1964.

6. Cursul din 1935 este publicat de Max Niemeyer în 1952 și de Gallimard în 1967: *Introduction de la metaphysique*.

7. *Brief über der H umanismus* din 1946 apare în franceză în *Questions*, voi III. Paris. Gallimard. 1966.

8. *Eriduterungen zu Hölderlins Dichting*. din 1951. apare la Gallimard în 1962.

*Spre o examinare filosofica a operei lui Mircea Eliade*

9. Îmi permit să remarc și faptul că schema de mai înainte nu este într-un totu riguroasă. Nu trebuie citite coloanele lui Heidegger și ale lui Eliade ca și cum poetul ar fi semnificatul laicului sau *homo religiosus* cel al omului natural, ci doar în sensul că omul laic trăiește în ființare și omul natural în profan. *În timp ce* poetul trăiește în Ființă, după Heidegger. iar *homo religiosus* în sacru, după Eliade.

10. Aceasta nu implică deloc clarificarea relațiilor dintre filosofia lui Eliade și cea a lui Husserl sau Heidegger. Aceste relații au fost studiate până în prezent mai cu seamă de istoricii religiilor, nu de filosofi, ceea ce face să lipsească analiza filosofică propriu-zisă (vezi. de exemplu, Douglas Allen: *Mircea Eliade et le phénomène religieux*, Payot, 1982. Allen sugerează, fără să aprofundeze, o influență a lui Merleau-Ponty. mai puternică decât a lui Husserl, p. 136, 180 - 181)

11. Vezi cartea cu același titlu apărută la Feltrinelli în 1983.

12. *Credere di credere*, Garzanti, 1996, p.25 - 26.

Traducere de SERBAN ANGHELESCU

„MIRCEA ELIADE AJUTA PE TOATĂ LUMEA.

ÎN SPIRIT CREȘTIN” \*

M.S.: Aș vrea să abordăm o temă, și anume personalitatea *lui*

*Mircea Eliade. Pentru că în viața noastră de studenți amintirea acestui fapt este ca o flacără care ne-a traversat existența: faptul că sunteți nepotul lui Mircea Eliade. Cum a fost prima cu Mircea Eliade?*

S.A.: L-am cunoscut pe Mircea Eliade când nu mai eram atât de tânăr. L-am cunoscut, ca să fiu mai precis, în '68, deci aveam 31 de ani sau încă nu-i împlinisem. Eram la granița vârstei între 30 și 31, pentru că îmi amintesc că Mircea făcea gluma „ne-am cunoscut în unica oară când tu (Sorin) puteai să ai jumătate din vârsta mea”. El avea 60 de ani, născut în 1907. Eu, născut în 1937, aveam 30 de ani. Eram în Italia, invitat la cursuri de vară la Urbino, care pe vremea aceea erau încă de semiotică foarte năvalnică.

M.S.: *Înrăită. Agresivă.*

S.A.: Agresivă. Și de acolo m-am dus la Roma, în pensiunea unde știam că stau ei, adică Cristinel și cu Mircea. Era o pensiune, în plin centru, ținută de o prietenă a lor, tot o româncă. Am urcat scările cu mare timiditate și am bătut la ușă, a apărut Cristinel, pe care cred că o văzusem înainte o dată, dar foarte scurt, și pe urmă brusc, din întuneric, apare un domn care se prezintă Mircea Eliade. A fost extraordinar că ne-am văzut așa. Pot să spun că n-am spus niciun cuvânt și ne-am îmbrățișat pe tăcute, adică într-un fel de gest absolut spontan, de recunoaștere. Am avut pentru o secundă ideea că există o voce a sângelui, pentru că nici nu știam cum arată, ca să fiu sincer. Sigur că-i văzusem multe fotografii, dar erau foarte vechi. Îmi amintesc că ideea lui era că eu vin de undeva, din extremul Nord, de la

Interviu apărut în revista *Luceafărul*. Nr. 27 (206). scrie nouă. 7 decembrie 1994. Și realizat de MARINA SPĂLAS.

„*Mircea Eliade ajuta pe roată lumea. spirit*”

Urbino, unde oamenii fac semiotică și nu mănâncă, pentru că m-a întrebat, foarte îngrijorat, dacă am mâncat în acea zi. Evident că nu mâncasem. M-a luat și m-a condus la un bar de alături, unde mi-a oferit un sandvici și o bere. Era o situație extrem de ciudată pentru că, pe de o parte, eram foarte apropiați și, pe de alta, complet străini... Cum să spun, aveam impresia că trăiesc un film despre întâlnirea mea cu Mircea Eliade, și nu realitatea. Era ceva așa, nu artificial, nu știu cum să spun...

M.S.: *Ireal...*

S.A.: Ireal, exact. Ireal. Ei stăteau în acel loc în fiecare an și toți prietenii lor din Roma, mai ales românii din Roma, știau de el și veneau să-i vadă, iar Mircea îi primea pe toți, așa cum îi primea și la Paris. El avea un program extrem de riguros, lucru pe care mulți atunci (inclusiv eu) îl detestam și abia acum îl admir. Adică o extraordinară disciplină de muncă, fiindcă numai un om cu disciplina lui poate să scrie cât a scris el. Până la șase, nu

vedea pe nimeni. Lucra zilnic, indiferent dacă era sâmbătă, duminică, Paște, Crăciun. Și la șase. ieșea din bârlog. Începea viața publică, iar viața publică era ceva extraordinar pentru că acești prieteni, care-l iubeau toți extrem de mult și care-l vedeau, practic, o dată pe an sau la doi ani. când venea la Roma, abia așteptau să-l întâlnească. Seara, Mircea îi lua pe toți și-i ducea la o pizzerie, alături, într-o piațetă. Parcă o văd, îi invita pe toți la masă. Eu am stat prima seară, bineînțeles, pentru că era totul foarte nou și după aceea, tânăr și puțin cam impertinent, probabil, am considerat că peste zi nu trebuie să stau cu unchiul, ci trebuie să văd Roma. Mergeam prin Roma, umblam, nu aveam alt mijloc de comunicație, mergeam pe jos. Veneam foarte târziu, hămesit și rupt de oboseală, prăbușindu-mă pe un scaun în unicul colț al mesei care era liber, evident foarte departe de Mircea. Mă uitam peste o masă unde erau 15 - 20 de oameni, în capul celălalt al mesei era domnul Mircea Eliade. amfitrionul. Așa se întâmpla seară de seară. Am fost absolut uluit. În piațeta aceea, el era cunoscut, toată lumea venea acolo, nici nu trebuia să comanzi, chelnerul știa exact ce trebuie să aducă, aducea tot timpul băutură mai ales. Eu, prima oară venit în Italia, eram încărcat nu numai de frumusețile, ci și de traumele Romei - Roma este un

*Mircea* oraș traumatic pentru un tânăr care vine prima oară acolo - și soseam într-o adunare extrem de liniștită, în care se depănau amintiri din tinerețe, cu 20 - 30 de ani înainte, când eu abia mă nașteam. Evident că mă simțeam foarte stingher și Mircea observa, mă chema, veneam „la dreapta tatălui”, ca să zic așa, și toată lumea mă privea cu mare atenție, dându-și coate: ăsta e nepotul lui Mircea Eliade. Eram privit ca o curiozitate. Veneam din iadul comunist, cum se spunea Ei toți vorbeau în limbajul războiului rece, cu excepția lui Mircea, care n-a avut limbajul ăsta niciodată, și Cristina, bineînțeles. Dar toți ceilalți erau înrăiți de războiul rece, iar eu eram privit ca un copil atipic al comunismului pentru că veneam dintr-o țară comunistă și totuși mâncam cu cuțitul și cu furculița,

nu cu mâna știam să vorbesc, mai vorbeam pe ici pe colo câte o limbă străină, aveam interese culturale. Și din a doua, a treia zi s-a creat un raport foarte bizar, pentru că eu le povesteam ce-am văzut și spre stupoarea mea observam că acei „romani pursânge” nu cunoșteau bine Roma, deși trăiau acolo de 20 de ani. Raportul se schimba și observam pe figura lui Mircea un răs satisfăcut, probabil pentru că nu-l făceam de răs. Cred că era o chestie foarte normală. La urma urmei, el habar n-avea cine sunt eu. Eram complet necunoscuți unul altuia. Sigur că eu îl știam pe el din cărți, dar el n-avea de unde să mă știe pe mine, deși publicasem destul de multe lucruri până atunci în România; nu știu dacă le avea pe toate și nu știu dacă i-au plăcut. Eram o curiozitate și într-un fel am și rămas așa. Așadar, în raport cu această lume a emigrației care era concentrată la Paris, Roma, câțiva la München, poate, în jurul Europei Libere, eu ocupam o poziție excentrică prin definiție: fiind la Amsterdam, eram întâi „țăranul de la Dunăre” și pe urmă „pescarul din Olanda”. Eram, deci, într-o poziție oarecum bizară. Nu eram clasabil.

M.S.: *Ce fel de om era Mircea Eliade?*

S.A.: E foarte greu de spus ce fel de om era. pentru că nimeni nu este un singur om, în fiecare sunt mai mulți oameni.

M.S.: *Pentru dumneavoastră, cum era?*

S.A.: Da, și el era pentru mine inclasabil. Poate pentru că foarte rar am putut să stau cu el între patru ochi. Aveam, ca să

„Mircea Eliade ajuta pe toată lumea, spirit zic așa, intrarea liberă întotdeauna, dar el nu era liber. Era un om prin excelență public, adică foarte rar era accesibil în afara perioadei publice din viața lui, care era de la 6 după-amiaza până pe la 1 noaptea Atunci nu era, practic, niciodată singur. Adică era anturat de o lume nesfârșită de admiratori, între care unii erau, fără îndoială, sinceri, alții erau un fel de curteni. A fost o adevărată curte în jurul lui, din păcate.

M.S.: *Erau interesați? Voia fiecare ceva?*

S.A.: Nu știu. Asta nu știu, nu pot să spun. În anumite cazuri, poate că era așa. Mircea era extrem de generos, nu refuza nici ajutorul material, nici ajutorul în sensul de recomandare, sau așa ceva. Nu făcea nici cea mai mică selecție. Din punctul ăsta de vedere, a fost un om, așa putea spune, naiv. Dar naiv în sensul bun al cuvântului: un om care ajută fără selecție. În timp ce noi, care ne considerăm lucizi, selectăm. Probabil că ceea ce noi numim naivitate înseamnă, de fapt, un spirit oarecum franciscan sau creștin în care ajută pe toți, și pe răi și pe buni.

M.S.: *Un spirit creștin.*

S.A.: Creștin, da, sau dacă vrei, religios, în general. Ajută pe toți pentru că sunt oameni, nu pentru că sunt buni. Noi nu știm care oameni sunt buni și care răi. Ceea ce noi numim luciditate este această idee că noi știm cine e bun și cine e rău. Pe un om care nu știe asta noi îl considerăm naiv. Îl sensul ăsta spun că Mircea Eliade a fost naiv, în sensul foarte frumos al cuvântului. Dar sigur că pe mine în momentul respectiv mă enerva, pentru că spuneam: „Domnule, dar ăsta chiar e un dobitoc, ce rost are să vorbești cu el?” Și el mă întreba: „De unde știi tu că e un dobitoc?” și atunci îmi dădeam, brusc, seama că, de fapt, nu știam. Era un clișeu pe care-l auzisem la altul, pe care-l preluam, pentru că, de exemplu, respectivul nu avea conversație, cum se cheamă în lumea noastră cvasimondenă, sau pentru că era un tip despre care nu știam mare lucru. Extraordinar la Eliade era tocmai lucrul ăsta, că a primit și a ascultat pe toată lumea fără nici cea mai mică idee preconcepută.

M.S.: *Deci nu este adevărată legenda care circulă despre el că se ferea de români?*

*Mircea Eliade*

S.A.: A nu, nu. Eu nu cunosc această legendă, dar este cea mai mare prostie. Avea casa deschisă la propriu. Erau tot timpul zeci de oameni care veneau la el, marea majoritate români. Îți spun că eu nu puteam să vorbesc cu el între patru ochi, și nu pentru că nu voia să mă primească, ci pentru că nu avea când. Era absolut asaltat

de oameni. Atât de mult încât îi spuneam: „Dar nu vrei să te odihnești, să ai o vacanță?” „Aici nu e vacanță”. De fapt, nu avea vacanță niciodată. Ideea de vacanță vine dintr-o lume relativ burgheză, în care există despărțiri foarte clare, între timpul privat, personal și timpul public, între timpul de lucru și timpul de odihnă, între hobbyși profesiune. La el, granița asta nu exista El lucra tot timpul. Oriunde s-ar fi dus, lucra. Și dacă-l duceai la malul mării sau în creștetul munților, el tot până la șase ar fi lucrat Pentru el, deci, aceste categorii erau nerelevante. Și când eu îi spuneam: „Dar nu trebuie totuși să te odihnești?” El spunea: „Cum să mă odihnesc, adică de ce să mă odihnesc?”

M-ai întrebat cum se purta. Avea ușa deschisă, ăsta e un aspect și, al doilea aspect, avea această știință extraordinară, pe care aș vrea foarte mult să o am și eu, dar nu știu dacă o voi putea avea vreodată, și pe care puțini oameni în general o au, de a nu intimida Veneau mulți acolo. Eu eram foarte tânăr, dar erau și alții mult mai în vârstă, bineînțeles, oameni din generația lui. Sigur că nu se puteau compara cu el ca realizare, dar fiecare avea, probabil, meritele lui. Nimeni nu era intimidat. Toată lumea se simțea extrem de la îndemână. Mircea n-avea niciun fel de morgi Avea un adevărat talent de gazdă în sensul că îi făcea pe toți să se simtă foarte bine, îi asculta pe toți, nu dădea niciodată semn că ar fi considerat o prostie ce spunea celălalt, sau că se plictisea, sau că alții spuneau banalități. Trebuie să-ți spun că, de fapt, se spunea acolo un lung șir de banalități, care pe mine mă scoteau din sărite. Eu mă plictiseam. Culmea asta e: că eu mă plictiseam și Mircea Eliade, nu. Probabil că eu fiind mai tânăr și mai puțin stilat sau mai puțin școlit...

M.S.: *Mai intolerant.*

S.A.: Mai intolerant, da, lăsam să se vadă chestia asta. Niciodată nu se clintea un milimetru din mușchii figurii lui. **sa**

*Mircea Eliade ajura pe toată lumea. În spirit creștin”.*  
din privire, dând senine de plictiseală, în timp ce eu

mă foiam pe scaun îngrozitor de plictisit.

M.S.: *Era mai politicos, mai diplomat.*

S.A.: Da, da. Mircea era un model în privința asta, pe care eu îl priveam din depărtare, de la o distanță intangibilă, nu puteam să-l imit. Voiam să-l imit, dar nu puteam, și cred că din cauza asta nu eram atât de bine văzut în acele cercuri de emigranți: dădeam semne că mă plictiseam.

M.S. *Mi-ai povestit că la puțină vreme după ce ai emigrat vă era foarte dor de țară. Mircea Eliade spunea vreodată acest lucru?*

S.A.: Nu. A treia caracteristică a lui Mircea Eliade era că nu vorbea niciodată despre el însuși.

M.S.: *Și nici despre România?*

S.A.: Ba da, ba da Despre România foarte mult și despre tinerețea lui și despre prieteni.

M.S.: *Și despre familie?*

S.A.: Și despre familie, da, vorbea extrem de mult. Nu vorbea despre el însuși ca individ, nu ca român. Niciodată nu lăsa să se vadă sentimente personalizate, nu focaliza discuția niciodată pe el însuși, focaliza pe obiectul acesteia. Dacă povestea o amintire, narațiunea respectivă se centra pe acțiune, nu pe reacțiile lui personale. Era un om extrem de secret, care niciodată nu vorbea despre emoțiile, sentimentele sau resentimentele lui personale. Și asta o putem considera ca o probă de civilizație. Dar, iarăși, pentru mine, care fiind mult mai tânăr decât el mizam exact pe expresia personală a experienței, această obiectivare a experienței la el mi se părea foarte ciudată, adică mi se părea că Mircea refuză să se deschidă, nu vrea să se revele. Și mult mai târziu am înțeles că asta e o formă superioară a respectului pentru celălalt. Dacă te apuci să faci mărturisiri, celălalt nu mai are ce să spună. Altceva este dacă îl lași pe celălalt să-și spună emoțiile și tu îl asculți. Asta este o formă a politetii. Încă o dată, astea sunt lucruri pe care le-am înțeles mai târziu. Atunci nu le înțelegeam și așteptam de la Mircea mari revelații, mai bine zis m-am dus la el cu o imagine a lui pe care o aveam



din cărțile lui de tinerețe: tânărul violent, agresiv din *Huliganii și întoarcerea din*

Mircea *Eliade*

Rai. Tânărul violent, agresiv care probabil că Mircea nu a fost niciodată pentru că asta era o imagine a naratorului, strict literară, și nu a autorului.

M.S.: *Era o imagine construită. Probabil că era una din fațetele pe care el și le-a imaginat că le poate avea.*

S.A.: Poate că el dorea să fie așa. Dar știu din familie, din amintiri, că era de o timiditate absolut mortală. Era un mare timid și crearea unui personaj agresiv era fără îndoială expresia unui complex de inferioritate față de colegii lui de generație, care probabil erau în realitate agresivi. Mircea nu a fost un huligan, de aceea probabil că a putut să definească tipul huliganului atât de bine. Or, eu m-am dus la acel om în care toți din generația mea, din generația ta și din toate generațiile văd un tânăr violent, huliganul anilor '20. Mircea nu avea nimic comun cu acest personaj. Acest lucru, din punct de vedere al contactului meu cu el, a cauzat mai întâi un fel de uimire și pe urmă o anumită decepție. În loc de tânărul sălbatic, mă întâlneam cu un profesor britanic. Tânărul sălbatic nu știu dacă mai exista, dar el oricum nu se mai arăta. O mare parte a farmecului lui Mircea venea de altundeva și era greu de descifrat. Trebuia să-l cunoști bine sau...

M.S.: *Să fi trăit cu el o bucată de vreme.*

S.A.: Exact. Da, dar lucrul extraordinar pentru mine este că eu, atunci când l-am cunoscut, aveam vârsta pe care o avea el când a scris romanele respective. Eu, deci, aveam atunci aceeași vârstă, dar 30 de ani mai târziu!

M.S.: *Erați un posibil personaj?*

S.A.: Da, eu eram un personaj apărut din cărțile lui. Mai bine zis, așa mă simțeam, nu știu dacă eu eram așa agresiv în realitate. Nici vorbă. Cred că și la mine era o chestie de compensație. Probabil că și eu eram un om politicos la vremea respectivă, dar eu mă vedeam ca un fel de personaj din romanele lui și așa se vedeau toți cititorii care veneau la el cu fantastică admirație și devoțiune, în

timp ce el, dimpotrivă, era un *guru* care liniștea spiritele. Toată agresivitatea asta din romanele lui vechi nu exista în contactele cu el niciun moment, nicio secundă.

*„Mircea Eliade ajuta pe toată lumea. spirit creștin*

M.S.: *Într-un ziar de pe aici s-a publicat acum câțva știrea ca înainte de moarte Mircea Eliade ar fi venit incognito să revadă România. Este adevărat?*

S.A.: Este o prostie. Nici vorbă.

M.S.: *Care este coșmarul care vă urmărește: al exilului, al tinereții?*

S.A.: Sunt mai multe coșmaruri. Ofer o listă selectivă. Coșmarul exilului, despre care au scris și Mircea Eliade și mulți alții, nu numai români, și care este, se pare, o chestie absolut generală, este următorul: visezi să pleci din țara de adopțiune, Olanda pentru mine, și revii în țara natală, în cazul nostru România, fie voit, fie nevoit, răpit, sau ce știi eu, sau din proprie voință, și nu mai poți ieși de acolo. Emigrantul re trăiește, deci, trauma plecării din țara natală, o re trăiește în fiecare zi: îi e teamă că rămâne prizonier în vechea țară. Asta e un coșmar, probabil, al oamenilor care au emigrat la propriu. Nu știu dacă eu sunt un emigrant tipic. Nu cred. Emigrant este cel care a cerut azil politic și l-a primit din motive, să zicem, politice sau, în orice caz, motive foarte puternice. Eu n-am făcut asta. N-am cerut azil politic, eu am ajuns în '69 în Olanda și am devenit cetățean olandez în '85, în acești 16 ani făcând tot posibilul să rămân român, schimbând toate pașapoartele posibile. Când în '85 am făcut, în sfârșit, cererea să devin cetățean olandez, la Ministerul Justiției, funcționarul care m-a întâmpinat m-a felicitat: „Dețineți recordul pe țară.

— Care?

— Acela de a aștepta 16 ani pentru a deveni cetățean olandez. Niciun cetățean străin în țara asta n-a așteptat 16 ani”. Termenul oficial este de cinci ani. Eu am lăsat să treacă trei termene. În '85, mi s-a dat cetățenia pentru simplul motiv că era un fapt consumat în realitate, adică locuiam acolo, aveam o casă și un venit sigur, eram profesor, deci nu se făcea decât o regularizare, ca să zic

așa, a unei situații de fapt. Nu știu dacă din această cauză eu am coșmarul invers. Eu am anticoșmarul emigranților. Coșmarul meu a fost ani de zile următorul: mă visam la București, undeva într-un loc public, de multe ori chiar în Gara de Nord. Îmi pare rău pentru aspectul prozaic. Întâmpinat de o mare de prieteni, pe care îi distingeam: unul era Sorin Mărculescu, toți vechii mei prieteni din liceu și

*Mircea* facultate, Andrei Ianeș, care mă îmbrățișau și-mi dădeau flori, mă aplaudau și eu trăiam toată această primire triumfală. Era ca un fel de triumf al generalilor romani care tocmai distruseseră Cartagina și intrau în Roma. Coșmarul meu era, deci, o primire în triumf, dar care îmi dădea în vis un sentiment atât de violent euforic încât mă trezeam.

M.S.: *Nu puteați suporta bucuria.*

S.A.: Da, din această listă selectivă a coșmarurilor, asta a fost cel mai benefic.

M.S.: *Dar a fost cel mai frecvent?*

S.A.: Nu. A fost mai frecvent numai până am venit în România. Acum nu-l mai am, bineînțeles. Dar între anii '74—'75 și '89, deci în cei 14 ani în care n-am fost niciodată în România, dorința mea de a veni în România lua această formă de anticoșmar, de vis euforic.

M.S.: *Dar Mircea Eliade spunea vreodată că vrea să în România?*

S.A.: Da, dar era foarte ambiguu.

M.S.: *Și pudic.*

S.A.: Și pudic, da Cum niciodată nu-și exprima niciun sentiment, nu-și exprima nici sentimentul de dor. Deci, nu știu dacă l-a avut. Așa cum nimeni din lumea asta, după părerea mea, nu știe dacă Mircea Eliade a fost un om religios, dacă a crezut în Dumnezeu, ca să spun așa, foarte simplist. L-am întrebat sau l-au întrebat alții și întotdeauna refuza să spună da sau nu. În același sens, n-ar fi spus niciodată: mi-e dor de țară sau nu mi-e dor de țară.

M.S.: *În afară de dumneavoastră, mai vedea pe cineva din familie?*

S.A.: Nu mai erau așa mulți. Mai era mama mea, Corina (sora lui), și, foarte târziu, prin anii '80, a venit un văr al lui pe care chiar eu i l-am dus la Paris. A venit întâi la mine la Amsterdam. Alți membri de familie nu mai aveam.

M.S.: *S-a bucurat că ați rămas în străinătate? Părea o mișcare bună? O eliberare?*

S.A.: Pentru mine?

M.S.: *Da.*

„*Mircea Eliade ajuta pe toată lumea. spirit*”

S.A.: Nu știu, nici asta nu știu. Știu numai că ani de zile l-am pisat cu scrisori disperate pentru că trăiam marea dilemă între '69 și '74—75, când am hotărât să rămân definitiv în Olanda. Era marea dilemă dacă să rămân sau nu, pentru că orice român când ajungea undeva în Vest trăia această dilemă și nu putea să vorbească decât despre ea și eu probabil că făceam la fel, lucru care cred că era pentru el foarte neinteresant, așa cum eu acum, când aud tineri veniți din România întrebându-mă dacă să rămână în Olanda, am un sentiment de jenă, pentru că ce poți să răspunzi la asta? Atunci pe mine m-a durut faptul că nu mi-a spus acest guru al meu, Mircea, rămâi sau nu rămâi, dar evident că nu putea să-mi spună. Un guru nu spune niciodată așa ceva.

M.S.: *Te împinge să alegi.*

S.A.: Da, e o chestiune personală. Trebuie să crească în tine opțiunea asta.

PRĂBUȘIREA CENTRULUI\*

De ce îmi este atât de greu să scriu la dispariția lui Mircea?

Poate pentru că orice cuvânt trădează, reifică. Prezența lui atât de vie îmi pare că se risipește la atingerea oricărui cuvânt cu care încerc să o exprim. Toate aceste verbe al căror timp va fi de-acum înainte iremediabil la trecut acoperă și ascund ceea ce vibra de un contact viu, izvorât departe în trecut printre niște oameni pentru care Mircea era simultan mit și realitate. Așteptările și proiecțiile mele, surdina acelui trecut și imaginile acestui

prezent, cum pot fi ele spuse fără a încremeni în convenționale „mărturii”?

Poate este mai decent a vorbi despre sentimentul de vid care ne învăluie acum pe toți. Poate este mai potrivit să mă întreb în ce fel, plecând, Mircea ne dezvăluie locul pe care-l ocupa în noi, așa cum marea, la reflux, dezvăluie pustiul plajei.

Mircea ne obișnuise cu fluxul și refluxul lui peste ocean; absența lui iama era pentru noi promisiunea reîntoarcerii în vara următoare. Ne obișnuisem a-i înțelege absența ca o prezență amânată. Ea dura pentru noi, aici, un an; pentru cei de acolo, din București, ea dura decenii, în fiecare an un lung an în plus, într-un șir din care timpul real se rarefiase, și se risipise. Această anuală apariție-dispariție avea pentru noi ceva dintr-o existență care aluneca de la sine în mit. Un joc cu timpul, un joc cu viața, o amânare a contactului, ca o pregătire pentru încetarea lui finală? Poate.

Dar era și altceva: un joc al regroupării în jurul centrului. La București, Paris, Chicago, poate și altundeva, aceeași mișcare se isca, de adunare către Mircea, ca înspre un firesc centru. Gravitam în jurul lui chiar atunci când el venea spre noi.

Articol publicai în *Limite*. noiembrie 1986. p. 5.

### *Prăbușirea centrului*

„Maestrul” unui grup de „elevi”? Era pentru mulți probabil și aceasta, dar el era pentru toți, cred, în primul rând, altceva. Mircea se mișca pur și simplu în spațiul în care noi înșine situam Centrul vieții noastre. Ne refeream la el, cu știință sau fără, chiar și atunci când ne căutam drumul altundeva. Citindu-i cărțile nu admiram doar o filosofie a Centrului, ci o și trăiam, autorul acelor cărți nu ne informa dinafară ci ne vorbea dinăuntru. Citeam acele pagini cu sentimentul confuz de regăsire a ceva pierdut, sau uitat, și ne comportam în raport cu el aidoma personajelor sale în raport cu un eveniment, un loc, un ins din Trecut, căruia ele îi confereau o importanță centrală, decisivă pentru viața lor. Personajele ne târau cu ele în

această căutare a Centrului și a Sensului pierdut. Așa cum personajele gravitau în jurul câte unui Fărâcă care părea să dețină acel sens, așa gravitau cititorii în jurul autorului, deopotrivă supuși misterioasei atracții a Centrului.

Identificam în Mircea Eliade nu (numai) centrul unui grup, ci (și) centrul din noi înșine. Bucuria de a-l revedea era și bucuria de a ne întâlni cu noi înșine într-un pațiu interior vibrând din nou de viață. Ritualul regăsirii anuale a lui Mircea Eliade: era oare acesta un efect al lecturii cărților lui, un semn al destinului autorului, sau era el mai curând, pentru Mircea ca și pentru noi, semnul că învingeam risipirea noastră prin lume, distanța în spațiu și mai ales în timp, de o țară, de un Centru, în care cu toții cândva ne-am aflat și care a fost al nostru? Mircea Eliade a reprezentat pentru noi acest Centru pierdut. Pentru românii de pretutindeni. România din literatura lui s-a înfățișat mai pură decât cea din realitate, căutarea și exaltarea centrului în paginile lui Eliade a compensat pierderea și degradarea României în actualitate. Imaginea Centrului, regăsită la Mircea, a fost o imagine interioară, dar ea a fost o imagine românească.

Am bănuț adesea în obsesia centrului la Mircea durerea nemărturisită a aceleiași rupturi de care sufeream toți; ea era transfigurată de el în teorie așa cum era exorcizat în narațiune spațiuł geografic inaccesibil. Mircea reprezenta pentru noi Centrul, dar ce reprezenta Centrul pentru Eliade însuși? Actul de a scrie despre acesta?

### *Mircea Eliade*

Ca o pasăre migratoare, nicăieri acasă definitiv dar peste tot așteptată ca dovadă liniștitoare a unui ciclu împlinit, Mircea purta cu sine harul de-a reconstitui în fiecare loc Centrul acestuia, dar el purta și rana invizibilă a neîncetatei migrațiuni; semn dublu de forță și fragilitate.

La oprirea pendulului, la încetarea migrării, la imposibilitatea amânării, la stingerea ritualului, mă regăsesc, ne regăsim, singuri. Centrul este acum vid.

Rămas bun, Mircea

Noi vom trăi de-aci-nainte cu vidul nostru.

# CIORAN

## PORTRETUL GÂNDITORULUI CA TÂNĂR

### EXILAT\*

#### I. Biografie și scriitură

Opera lui Cioran prezintă o omogenitate surprinzătoare a temelor și a atitudinilor. S-ar spune că autorul ei n-a încetat vreodată să ostenească la una și aceeași carte, poate *Tratatul descompunere* din 1949 – titlul echivalează cu un program pe care o tot rescrie, dezvoltă, extinde de mai bine de patruzeci de ani. Atâta asiduitate în disperare, se spune, ar proveni dintr-o reflecție asupra condiției umane care ar ignora avatarurile istoriei. Această imagine a lui Cioran este seducătoare, dar, cred, înșelătoare: examinarea operei sale românești – cititorul francez are la îndemână, între altele, *Des et des* (1937, traducere franceză: 1986) și *Sur les cimes du désespoir* (1934, traducere franceză: 1990) – ne face să descoperim nu numai un „Cioran înainte de Cioran” ci și un Cioran secret, chinuit de istorie, încântat într-o vreme de o utopie pe care o va abjura mai târziu, obsedat, în sfârșit, de trecerea de la o identitate națională la alta în 1949, în momentul debutului său francez, Cioran avea 38 de ani; ultima sa carte publicată în românește data din 1940. Opera scrisă în limba română este, deci, o operă de tinerețe care aruncă încă lumini neliniștitoare, ca un incendiu îndepărtat, asupra operei de maturitate a lui Cioran.

Cărțile lui românești nu sunt accesibile, în original, decât de puțin timp încoace. În 1990, editura Humanitas din București începe să reediteze vechile cărți ale lui Cioran, incluzând un text inedit, redescoperit din întâmplare, *îndreptar pătimăș*, scris într

*Le port rai t du penseur en jeune exile* a fost prezentat într-o versiune foarte scurtă la colocviul internațional despre Cioran în București. 18 - 22 octombrie 1991. Versiunea actuală a fost scrisă mai târziu pentru un volum care trebuia să apară la Paris, dar nu a mai apărut. Articolul este astfel inedit (S.A.).

Cioran

1940 - 44 și publicat în 1991. Bogăția acestei producții - șapte cărți scrise între 1934 - 1940\* - comparabilă cu cea publicată în franceză - zece volume între 1949 - 1987" - invită la o nouă lectură a operei sale integrale pentru a stabili atât legăturile cât și rupturile dintre perioada românească și cea franceză.

După cum cronologia acestor cărți pare să alcătuiască singura „biografie” a autorului - Cioran nu are biografie, la drept vorbind: discreția elogiată în operă se regăsește în viață - ar trebui să căutăm în textele sale urmele mutațiilor interioare, ale „imploziilor” din viață care îi conferă acesteia un dramatism diferit de cel al „evenimentelor” biografice. Iată câteva exemple. Cioran a beneficiat de o bursă de studii în Germania între 1933 - 1935: ce a făcut acolo? Nu se știe aproape nimic despre asta - Cioran nu suflă o vorbă în această privință în filmul realizat de Gabriel Liiceanu despre el - cu excepția faptului că a scris câteva articole publicate în presa românească, dar se poate presupune că a redactat acolo măcar o parte din cele două cărți publicate în 1936. Or, acestea două, *Cartea amăgirilor* și *Schimbarea la față a României*, au o dublă structură tematică pe care n-o împărtășesc cu celelalte; un anumit mesianism, elogiul riscului și al acțiunii, se opun în aceste cărți melancoliei și disperării care domnesc în volumul precedent (*Pe culmile*

— *Pe culmile disperării*, București. Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol al II-lea”. 1934; București. Ed. Humanitas. 1990, 1993.1998 (traducere franceză: *Sur les cirnes du ddespoir*, Paris, Gallimard, 1990): *Cartea amăgirilor*, București, Ed. Cugetarea. 1936, București. Ed. Humanitas. 1991, 1996: *Schimbarea la fața a României*, București. Ed. Vreimea. 1936.1941. București. Ed. Humanitas. 1990.1993, 1998: *Lacrimi și sfinți*, București. 1937, Ed. Humanitas. 1991.1995.1998 (traducere franceză: *Des larmes et des saints*, Paris. Gallimard. 1986): *Amurgul gândurilor*, Sibiu. Ed. Dacia Traiană, 1940. București. Ed. Humanitas. 1991.1994.1996.1998.



*Îndreptar pătimas*, 1940 - 1944. București. Ed. Humanitas. 1991.1997: *Singurătate și destin*. Publicistică 1931 - 1944. București. Ed. Humanitas. 1992.

„*Precis de decomposition*. 1949: *Syllogismes de l'amenume*, 1952: *La tentat ion d'exister*. 1956: *Histoire et utopie*. 1960: *La chute dans le temps*, 1964: *Le mauvais demiurge*. 1969: *De l'inconvenient d'être ne* 1973: *Ecartelement*, 1979: *Exercices d'admiration*. 1986: *Aveux et anath emes*. 1987 - toate aceste cărți au fost publicate la Paris de Gallimard.

*Portretul gfiufitorului ca infir exilat disperării*, 1934) și în următoarele: *Lacrimi și sfinți* (1937), */Amurgul gândurilor* (1940) și *îndreptar pătimas* (1940 - 1944). Va fi descoperit Cioran în Germania anilor '30 sursele unei energii, care lipsea, după el, în țara sa? Va fi visat, odată întors în România, la o acțiune politică trebuind să conducă la o renaștere românească pe scară europeană? Ar fi vrut, printr-o anumită angajare care ni se pare astăzi cel puțin naivă, să coboare de pe „culmile disperării” pe care le urcase în 1934? Urmează un an în învățământ (1936 - 1937), pe care l-a urât toată viața, și publicarea volumului *Lacrimi și sfinți* (1937), în care idealul ascetic pare să domine deja idealul politic. Prietenilor care îi vor reproșa un anume caracter blasfematoriu al acestei cărți, Cioran le va răspunde că este prima carte religioasă scrisă până atunci în România! în același an 1937, Cioran primește o bursă de studii în Franța. Avea 26 de ani și publicase deja 4 cărți foarte remarcate. Cioran pleacă totuși la Paris, și va rămâne acolo toată viața. De ce? Nu se știe. Și din nou întrebarea pusă și asupra șederii sale în Germania: ce face Cioran la Paris în cei doisprezece ani care despart sosirea lui de apariția primei sale cărți, *Precis de decomposition*, în 1949? Nu se știe, iarăși, aproape nimic, afară de confesiunile pe care i le face lui Liiceanu în filmul deja citat. Cioran se înscrie la Sorbona, dar nu frecventează cursurile, citește cu patimă cărți vechi românești, învață englezește și descoperă marea poezie scrisă în această limbă, trăiește foarte modest în mai multe

mansarde din jurul Odeonului, cartier din Paris pe care de altminteri nu-l va părăsi niciodată. După război, refuză să lucreze și preferă, în pofida sărăciei, să trăiască „parazitar”: o asemenea completă libertate merită marginalitatea socială. În rest, petrece ore în șir la cafeneaua Flore, se așază câteodată lângă Sartre, dar nu-i adresează niciodată cuvântul. Cioran studiază terenul, după Liiceanu. lumea literară franceză în care ar fi vrut să intre. Urmele acestor ani pot fi regăsite în articolele și îndeosebi în cărțile pe care Cioran le scrie în românește la Paris, *Amurgul gândurilor* și *îndreptar pătimas*: tânărul. celebru în țara sa, nu este aici decât un necunoscut, pierdut în mulțime. Singurătatea l-ar fi strivit dacă n-ar fi făcut din ea un subiect de scris.

### Cioran

Activismul din *Cartea amăgirilor* și din *Schimbarea la față a României* și ascetismul din *Lacrimi și sfinți* lasă locul acum singurătății exilatului, vidului cotidian al celui fără lucru. Aceste teme anunță *Precis de decomposition* și, de asemeni, *Syllogismes de l'amertume*, sau *Histoire et utopie*, totuși în aceste cărți din 1940 – 1944, este uimitoare absența oricărei referiri la război și la ocupație<sup>1</sup>. În mijlocul atâtor violențe, Cioran nu aspiră decât la uitare; se abate de la istoria care îl fascinasese cu câțiva ani înainte și se lăsa să alunece în chinurile totodată plăcute și perverse ale inactualității.

Întreaga tinerețe a lui Cioran a fost marcată de deplasările sale dintr-un loc în altul. Născut în 1911 în Rășinari, își urmează familia – tatăl lui era preot ortodox – în 1924, la Sibiu, un oraș unde prezența culturală germană era destul de puternică: „mă simțeam aproape în străinătate” povestește Cioran. În 1929 pleacă la București și urmează „vagi studii de filosofie”<sup>2</sup> pe care le termină totuși cu o teză despre Bergson. Nu revine la Sibiu, se pare, decât pentru a îndura lungi insomnii pe care reușește să le stăpânească doar scriind prima sa carte, *Pe culmile disperării*; ar fi sfârșit altfel prin a-și pune capăt vieții<sup>3</sup>. Cartea a fost publicată în 1934, dar a fost scrisă,

aproape sigur, mai devreme; articolele publicate în 1931 - 1932 îi seamănă întru totul ca teme și stil. Urmează șederea în Germania (1933 - 1935); apoi învățământul la Brașov (1936 - 1937). Cele două episoade constituie „perioada activă” din viața și creația sa. În sfârșit, plecarea la Paris în 1937 încheie acest activism; Cioran face cale întoarsă către disperarea anilor 1931 - 1932. În 1949 va debuta ca scriitor francez<sup>4</sup>. Activismul anilor 1933 - 1937 se află înscris între două plecări, una în Germania, cealaltă în Franța; nu este decât o paranteză, o pauză, scurta „iluzie” pe care și-o îngăduie scepticul care a fost și va fi Cioran. Neantul revelat adolescentului în *Pe culmile disperării* și combătut cu violență în presă și în *Cartea amăgirilor* și în *Schimbarea la fa României* se închide iar asupra tânărului exilat român în *Amurgul și pățimaș* și îl va înghiți pe scriitorul francez, ajuns la maturitate după *Precis*.

### *Portretul gânditoniluica tânăr exilat*

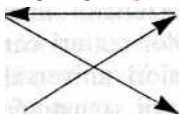
Itinerarele geografice și spirituale par să coincidă; ele indică o primă articulație în timp și în spațiu a operei lui Cioran, într-un ritm alternativ foarte frapant:

#### *angajare*

București, Brașov

1936 - 1937

#### *România*



Berlin, München

1933 - 1935

#### *Occident*

Sibiu, București 1931 - 1932

Paris

1937 - până la moarte *dezangajare*

Îl „Istorie” și „Utopie”.

Opera scrisă de Cioran în românește alcătuiește scena unei duble negații: cea a disperării inițiale prin acțiune și cea a acțiunii, prin experiența exilului și prin

trecerea de la o limbă la alta.

Detaliile acestei duble negații ar putea fi urmărite în două serii de cărți care într-un anume fel formează una pentru cealaltă o imagine în oglindă: *Schimbarea la față a României* și *Cartea amăgirilor* (amândouă din 1936), precum și mai multe articole din volumul *Singurătate și destin* pe de o parte și la *tentation d'exister* (1956) și *Histoire et utopie* (1960) de altă parte. Aceste cărți exprimă cele mai mari eforturi ale lui Cioran de a afirma și respectiv a nega „destinul” României sau, altfel spus, de a se înrădăcina el însuși în actualitate și de a se degaja din ea mai târziu.

Temele acestor cărți sunt mai mult sau mai puțin aceleași, dar semnele valorizante care le însoțesc sunt opuse. Istoria, obiect de laudă în *Singurătate și destin*, *Schimbarea la față a României* și *Cartea amăgirilor*, va fi ironizată în la *tentation* și

*Cioran*

*Histoire et utopie* ca pură utopie. Dimpotrivă, retragerea dezamăgită din istorie, văzută în cele două cărți din urmă ca dovadă de înțelepciune, fusese violent atacată în primele publicații ca semn al unui fatalism balcanic. Aceste răsturnări evaluative gravitează în jurul „cazului românesc”.

După Cioran, România nu a făcut istorie, ci a fost făcută de istorie; de aceea el „iubește trecutul României cu o ură totală” 5. Adevărata istorie este rezultatul unei „Wille zur Macht” a marilor națiuni și a marilor culturi care nu ezită să le impună altora ideile lor drept valori universale. Este normală dorința oricărui popor de a deveni o națiune, chiar o Mare Putere. Românii nu par să manifeste o astfel de dorință, patrioții lor se lasă purtați de nostalgie în loc să conceapă proiecte. România este o țară lipsită de profeți fiindcă în această țară nimeni nu are darul de a trăi frenetic realități viitoare; ne trebuie deci profeți, proclamă Cioran, nu fără a sugera faptul că el și chiar cartea lui despre „schimbarea la față a României” joacă acest rol. România trebuie să se schimbe în

profunzime: numai o „schimbare la față” violentă ar putea s-o salveze6.

Toți naționaliștii adevărați ar trebui, după Cioran, să impună o asemenea „schimbare” fiindcă trăim vârsta „adamismului”, în care totul trebuie luat de la început. „Aș vrea ca România să aibă populația Chinei și destinul Franței”, exclamă Cioran adăugând cu același umor involuntar că nu este pe cale să construiască o utopie, care ar însemna o „dezertare teoretică în fața realității”, ci un proiect de reforme7. Ar vrea, deci, să smulgă România destinului său mediocru de „cultură minoră” și de „țară mică” somnolând într-un colț uitat al Europei și să-i infuzeze ambiția, cultul forței, simțul destinului, chiar spiritul de sacrificiu, pentru a urca, prin salt, la nivelul țărilor mari.

A doua carte publicată de Cioran în 1936, *Cartea amăgirilor*, servește drept complement teoretic al *Schimbării* Fără să numească România, Cioran cheamă aici la „purificarea prin foc”, la „metode brutale” care trebuie să însănătoșească un popor altfel „indolent”, la curajul de a se transforma pe sine însuși și la eroism pentru a atinge „ultimele culmi ale ființei”. Cei care nu participă la atare frenezie sunt oameni „fără destin”, sfinți sau

*Portretul gânditoruluica tânăr exilat* filosofi. Cioran își va reaminti mai târziu, cu un surâs de data aceasta, că a scris în 1933 un pamflet împotriva prietenului său Mircea Eliade, pe care l-a numit atunci un „om fără destin” pentru că nu avea curajul să se angajeze și se „refugia” în neutralitatea științei8.

În pofida naivității lor, aceste fraze exprimă o ideologie foarte discutabilă; după mai bine de jumătate de secol de totalitarism și megalomanie, e greu să le citești ca pe o simplă bravadă juvenilă. Cioran însuși este foarte conștient de aceasta și o mărturisește în prefața noii ediții din 1990: „Am scris aceste divagații în 1935 - 36 la 24 de ani, cu pasiune și orgoliu. Din tot ce-am publicat în românește și franțuzește, acest text este poate cel mai pasionat și în același timp îmi este cel mai străin. Nu mă

regăsesc în el, deși îmi pare evidentă prezența isteriei mele de atunci". 9

Totuși, aici nu mă interesează ideologia acestor texte – ea era destul de răspândită în Europa anilor treizeci incluzând România – ci autorul lor. Care era *pentru el* semnificația acestei frenezii?

Scriind *Schimbarea la față a României*, Cioran voia fără îndoială să se despartă de nihilismul primei sale cărți, *Pe culmile disperării*. Odată coborât de pe aceste culmi, se cățara pe cele ale ființei și își imagina identificarea cu o comunitate ideală, eroică, pentru a scăpa de singurătate și de neputința de a crede în ceva. Nu se întrebese în *Pe culmile disperării* după ce a înțeles că nu putea trăi nici cu oamenii, nici fără ei, dacă nu era mai bine „să lucreze la construirea unui sistem social și politic”? În 1934, se îndoia totuși de oportunitatea unui asemenea proiect și se interesa mai degrabă de relația omului cu eternitatea decât de cea cu istoria. Trei ani mai târziu, se străduiește să creadă în angajarea în istorie. În *Schimbarea la față* este consecvent în angajare, dar în a doua carte din acel an, *Cartea amăgirilor*, credința zgomotoasă se învecinează cu îndoiala cea mai atroce (voi reveni asupra sensului acestei duble structuri). Se pare că Cioran *să creadă* cu atâta îndârjire în renașterea României tocmai fiindcă *nit reușea să creadă* realmente.

Trebuie spus, de asemeni, că și dacă acceptăm dreptatea unora dintre remarcile sale despre mentalitatea românească.

*Cioran* lucru pe care aș fi înclinat să-l fac, gestul în sine de a face *tabula rasa* din cultura română se înscrie în cea mai bună tradiție critică a intelighenției românești, care, începând cu secolul XIX, nu încetează să-și renege violent trecutul o dată la douăzeci de ani. Nici atitudinea lui Cioran, nici imaginea sa despre România nu sunt inedite în 1937; inedite sunt doar radicalismul negației, violența, refuzul oricărui compromis. Cioran își distruge țara în *Schimbarea la față* (1936) cu aceeași forță pe care o întrebuințase împotriva lui însuși și a lumii în general în

*Pe culmile disperării* (1934); singura diferență este că în 1936 vrea și să creeze o nouă Românie, cu aceeași violență.

Tăgăda lui Cioran - „nu, nu sunt utopii ci proiecte de reformă” - este cuvântul cheie al textului: în fapt, atât istoria trecută cât și cea viitoare a României nu sunt decât obiecte utopice construite de un adolescent care dorește să se integreze în cultura [sa](#)

Am putea la fel de bine să ne întrebăm dacă „schیțele istorice” ale națiunilor Europei prezentate de Cioran în *Schimbarea la față* nu sunt și ele obiecte utopice. În Franța toată lumea are talent și nimeni nu are geniu, în Germania se întâmplă mai degrabă invers, proclamă Cioran. Chiar dacă ar fi pronunțate cu un surâs, asemenea afirmații nu trimit la țări sau la culturi reale istoricește; ele construiesc mai curând țări imaginare, utopice, al căror rost nu este decât de a se opune imaginilor - la fel de utopice - ale României și de a îndreptăți astfel furia autorului.

*Schimbarea la față* nu instituie numai obiectul ci și subiectul căutării. În timp ce ironizează cultura minoră a țării sale, Cioran face elogiul Occidentului și se așază într-o poziție marginală în raport cu acesta în calitatea lui de Centru îndepărtat, intangibil, aproape mitic. Locul de enunțare al subiectului este, deci, devalorizat în raport cu un altundeva supralvalorizat. Subiectul nu este nimic în afara suferinței sale de a fi *aici* și a dorinței de a fi *altundeva*; o relație mistică, deloc surprinzătoare la acest spirit utopic.

Prima carte scrisă la Paris, *Amurgul* nu face nicio referință la România, în timp ce a doua carte, *îndreptar pătimas*, rămasă inedită până în 1991, conține un capitol de o poezie tragică extraordinară, greu de tradus, pe care nu pot [decât](#)

*Portretul gânditorului ca tânăr exilat* să-l rezum [aici](#). Cioran își ia rămas-bun de la „*nefericit*”, condamnat la nenorocire; la ce bun să inventezi orizonturi noi pentru el, dacă acesta nu încetează să le respingă? Orice speranță este nebună, a face pe profetul duce la cinism. Mersul

acestui popor în lume nu e înțeles de nimeni afară de Cioran, fiindcă el răsună în propria sa disperare. „Adio, strămoși a căror durere n-a trecut decât în cântecele voastre din fluier. Mă voi stinge aici, singur de tot, iar oasele mele nu vor putea să vă spună niciodată ce s-a petrecut cu mândria măduvei și cu luminile creierului”.

Ajungând la Paris în 1937, Cioran era la curent cu ceea ce se petrecea în România – după filmul realizat de Liiceanu despre el, scria chiar scrisori disperate prietenilor săi din București – și anume: dictatura regală și sfârșitul democrației în 1938, apropierea de Germania, cedarea de teritorii către Ungaria, Uniunea Sovietică și Bulgaria în 1940 în urma pactului Ribbentrop/Molotov, dictaturi de dreapta, război după 1941. România, țară a nenorocirii? Fără îndoială, dar toate țările Europei îndurau asemenea nenorociri în acea perioadă. În ce moment scrie Cioran acest fragment? Nu se știe, dar se poate presupune că s-a petrecut în timpul dictaturii regale, fiindcă acesta era singurul moment „specific” de nenorocire în raport cu restul Europei și fiindcă această dictatură nu decapitase numai democrația ci și mișcarea de dreapta, inclusiv prietenii lui Cioran. Dacă această ipoteză este corectă, despărțirea lui Cioran de țara sa provine dintr-o decepție: România n-a știut să fie la înălțimea idealului conceput de Cioran în *Schimbarea la față* și în *Cartea amăgirilor*, ea s-a arătat din nou o „țară mică” fără viitor. Interpretarea lui Cioran este istoricește falsă și politicește nedreaptă, dar, încă o dată, mă interesează drama lui Cioran, nu ideile sale. Pentru el a venit sfârșitul iluziilor; apocalipsa pe care o conturează nu este decât reversul utopiei în care a vrut să creadă, în 1960, Cioran va face teoria contaminării moderne a utopiei de către apocalipsa; poate că o vedea deja în 1940”. Despărțirea s-a petrecut, de altfel, cu o suferință profundă. Iată încheierea ultimului articol publicat de Cioran în România la sfârșitul anului 1943, doar cu câteva luni înainte de intrarea Armatei Roșii în

*Cioran țară*: „Nu înțeleg cum există oameni care dorm liniștiți, după ce se gândesc la existența subterană a



unui popor persecutat, la secolele de întuneric, de groază și de iobăgie. Când văd Ardealul, mi se desfășoară o configurație plastică a unor dureri mute, a unei drame închise și înăbușite... N-a înțeles nimic din problema României acela pentru care ea nu este o obsesie dureroasă.<sup>1\*</sup>” Dacă Cioran „își uită” apoi țara, o face, fără îndoială, pentru a combate acest sentiment sfâșietor de culpabilitate. În anii '40 gândirea lui Cioran se îndepărtează din ce în ce mai mult de raționamentul istoric și politic: pusă în mișcare fie de euforie, fie de disperare, ea schițează după caz utopii pozitive sau negative.

Despărțirea de România se confirmă în *Precis de decomposition* (1949) și în *Sylogismes de Vamertume* (1952); dimpotrivă, *Tentation d'exister* (1956) întrerupe tăcerea și reia firul *îndreptarului pățimaș* (1940 - 1944). În timp ce speculează asupra „rușilor” și a „spaniolilor”, Cioran se împiedică de o exclamație aparent întâmplătoare: „Cu cât e mai tragică problema națională pentru popoarele mici!” Și, iată-l că reia brusc „teoria destinului” refutată tip de 20 de ani, de la *Schimbarea la* „Naționalismul lor, ce pare o farsă, e mai curând o mască în spatele căreia încearcă să-și ascundă drama, să-și uite, într-o furie a revendicărilor, neputința de a-și face loc în evenimente”. „Paradoxul de a fi persan (român în cazul nostru) ...” n-a încetat să-l chinuie. „Mărturisesc că am privit cândva ca pe o rușine apartenența la un popor oarecare, la o colectivitate de învinși...” Cuvântul „cândva” trimite probabil la un vechi articol din 1933 în care, exasperat de această țară de *oameni atenuați*, Cioran făcea o altă mărturisire: „De aceea, am avut momente când mi-a fost rușine că sunt român. Dar dacă regret ceva. sunt aceste momente. De nu aș fi român decât prin defecte, și tot aș iubi această țară, împotriva căreia sunt înverșunat dintr-o nemărturisită iubire”. „Același cuvânt „cândva” trimite probabil și la perioada *îndreptarului pățimaș*, în care renunță chiar la ultimele iluzii asupra țării sale, cele pe care se străduise să le întrețină în *Schimbarea la față*, dar care fuseseră o încercare pentru

„tânăra (să-l aroganță”. „Cum să-i zgudui, cum să-i însuflețești” pe acești „țărani atemporalii îndrăgostiți de toropeala

*Portretul ghidi torului ca tandr exilat lor*”? Aceste întrebări revin în 1956 cu vechea violență masochistă a articolelor din 1933 și a cărților din 1936. „Ce reazem să-mi fi găsit? Țara mea, a cărei existență vedeam limpede că n-are nicio noimă, îmi apărea ca un rezumat al neantului...” Fiindcă această țară nu cunoaște decât o singură „mare idee: cea a destinului; o respingeam din toate puterile, vedeam în ea doar viclenia celor lași”. Dar dintr-odată, se petrece o schimbare radicală cioraniană, complet neașteptată: această „mare idee” „aveam s-o pricep doar mult mai târziu. Cum mi s-a strecurat în minte, n-aș putea spune. Cert este că atunci, când am ajuns s-o simt cu luciditate, m-am împăcat cu țara mea, care a încetat să mă mai obsedeze/1 (Sublinierea îi aparține lui Cioran. S.A.)

Revoltat cândva împotriva acestui obicei al românilor de a acuza „soarta” de toate reacțiile istoriei, grație căruia puteau să se „dispenseze de acțiune”, Cioran înțelege acum că un atare reflex de autoapărare provine dintr-un „sistem de dezastre 4 pe care acest popor îl străbate dintotdeauna. „Îi sunt recunoscător că mi-a dat ca zestre, odată cu codul disperării, acest tact, această dezinvoltură în fața necesității, precum și nenumărate situații fără ieșire și arta de a mă deprinde cu ele... îi datorez nu numai cele mai strălucite, cele mai categorice eșecuri ale mele, dar și priceperea de a-mi farda lașitățile...”

Răsturnarea semnului evaluării pentru un același obiect – un mecanism textual al lui Cioran care ne este deja familiar – trimite la un proces de gândire destul de lung în timpul căruia Cioran a trebuit să reflecteze atât asupra „eșecurilor” sale cât și asupra explicației lor. Datorită faptului că „biografia operei” este singura de care dispunem, am putea spune că acest proces s-a petrecut în deceniul cuprins între *Amurgul* (1940) și

*Precis de decomposition* (1949), în anii patruzeci ai

singurătății pariziene în care Cioran nu mai publică nimic, dar scrie *îndreptar* și se pregătește să devină autor francez. Tăcerea ascunde zbuciumul unui învins – „eșecurile mele” – care își acuza, la început, poporul de învinși, dar care, mai târziu, a trebuit să-și dea seama de soarta comună care îi lega: doar recunoscându-se un învins ca și ei, Cioran acceptă „marea idee” a românilor: oare

*Cioran* nu „destinul” său îl îndreptase către „cele mai frumoase, cele mai dragi eșecuri ale sale” la Paris? Reconcilierea înțeleaptă cu poporul pe care îl copleșise cu insulte trece prin *ucenicia exilului*; acceptând exilul și eșecul pe care acesta îl putea determina pentru scriitor, Cioran acceptă „destinul”, adică vocația pentru eșec a românilor. Despărțirea de România în *pătimaș* nu era, de fapt, decât începutul unui proces de identificare spirituală cu poporul de care se separa fizic. Câtă vreme se afla în România, sau voia să revină acolo, Cioran își critica violent țara și voia s-o schimbe; în clipa în care alege exilul (sau, mai bine spus, „se resemnează” cu el), Cioran acceptă România ca atare, conceptul de destin nefiind, de fapt, decât trăsătura de unire între cele două acceptări. Plecarea, provizorie, în Germania în anii treizeci îl făcuse să viseze la schimbarea lumii, a poporului său și a lui însuși; șederea sa, definitivă, în Franța, exilul, îl face să renunțe la orice speranță de a schimba ceva. Acceptarea destinului, atât pentru români cât și pentru sine, pleacă de la o revelație: istoria nu este decât iluzie, orice proiect de a o schimba nu este decât o nouă utopie.

Un an mai târziu, după *Tentation*, în 1957, Cioran scrie: *Sur deux types de société. Lettre a un a-mi*, pe care o va publica în *Histoire et utopie* în 1960. O scrisoare de la Constantin Noica, prieten din tinerețe”, face să sângereze din nou o rană doar aparent închisă: „stăruie... să-ți dau amănunte despre preocupările mele cât și despre lumea «minunată» în care, îmi spui, am norocul să trăiesc și să umblu în voie. Ți-aș putea răspunde că sunt un om lipsit de preocupări și că această lume nu-i deloc minunată”. Sau,

cum explică Cioran mai departe: nu există opoziție între cele două societăți așa cum crede Noica, prins în angrenajul comunist; în fapt, „ne găsim în fața a doua tipuri de societate intolerabile”. „Aici ca și acolo, suntem cu toții într-un punct mort”. „Pe voi ei vă silesc să fiți singuri, noi suntem singuri de bunăvoie. Să fie atât de mare distanța dintre infern și un paradis dezolant?” Mai mult, „marea învinuire ce se poate aduce regimului vostru e că a ruinat utopia, principiu de regenerare a instituțiilor și popoarelor”. „Nefericirea există de ambele părți, spune Cioran. dar ea are nuanțe. Noica relua, de

*Portretul gânditoruluica lănfir exilat* fapt, în scrisoarea sa tezele antebelice susținute în epocă, între alții, de Cioran însuși. Nu așezase el în *Schimbarea la față a României* (1936) subiectul intelectual român într-o poziție marginală, de dorință frustrată, față de Centrul care este Occidentul? După douăzeci de ani, Noica nu spune nimic altceva, dar Cioran, de data aceasta, nu mai crede în vechea ierarhie: centrul nu este superior periferiei, spune Cioran în 1960, e doar diferit de ea, dar în egală măsură insuportabil. În București, Cioran visa Occidentul. Douăzeci de ani mai târziu se află acolo, dar la fel de nefericit. *Acolo* comunismul a distrus Utopia, spune Cioran în 1957 (se înșela, dar trecem peste asta); o lipsă de care noi suferim *aici*, continuă el, din Paris.

Locurile de enunțare ale lui Cioran, și *acolo*, se intervertesc, dar nu-și schimbă valoarea: acum Cioran privește din Paris cu o anume melancolie Bucureștiul de *acolo*. Subiectul se găsește *aici* sau *acolo*, mereu în situație de inferioritate față de Celălalt: orice poziție de enunțare este probabil blestemată. Regimul vostru a distrus Utopia, dar ea trăiește mereu pentru voi, pare să spună Cioran, pentru că voi, *acolo*, nutriți utopia unui *aici* mai bun; or, noi știm acum aici, în Vest, că utopia nu mai există nicăieri în lume. Istoria a urmat un alt curs decât cel visat de Cioran în tinerețe și a dus la crearea unei utopii negative, ceea ce a distrus ideea de Utopie însăși. Ca de obicei, gândirea lui Cioran nu se mișcă decât prin basculare:

istoria a învins utopia mea, dar grație acestui triumf dispare și utopia în sine, această negare necesară a Istoriei: „cu alte cuvinte, o societate incapabilă să zămislească o utopie și să i se consacre e amenințată de scleroză și de ruină”. „Orice utopie, cât de rea ar fi, este preferabilă absenței ei, forței egalitare a istoriei, proclamă Cioran, tocmai când credeam că a renunțat la orice angajare. Ar trebui să citim aici, îngropate în text, ecourile răscoalelor populare din Polonia și din Ungaria care arătau. În 1956, că Utopia continua să trăiască dar că devenise antitotalitară în opoziție cu o Istorie care devenise totalitară? Nimic din text nu permite o asemenea inferență. Cioran pare să ignore istoria în 1956 la fel ca în 1940 - 1944: revoltele din Est au tot atâta influență asupra speculațiilor lui despre Istorie și Utopie cât și

*Cioran* războiul la Paris. Acești termeni, Istorie și Utopie, nu există decât în spiritul său. „Pierderea iluziilor” l-a făcut să se elibereze de toate contingentele: nici România, în speță Estul, nici Occidentul nu mai există, afirmă Cioran. Răsturnându-se, și *acolo* și-au pierdut orice semnificație. Cioran s-a instalat într-un nou loc de enunțare și în acest sens se poate spune că termenii cândva opuși, Istorie și Utopie, s-au devalorizat acum deopotrivă: Cioran îi privește pe amândoi dintr-un loc în care nici timpul, nici spațiul nu mai au sens; el îi privește din *non-locul* care este exilul.

O a doua alegere - sau ar trebui să spunem încă o dată, o a doua resemnare? - întărește această luare de poziție: alegerea limbii franceze. „Ar însemna să-ți spun o poveste de groază dacă ți-aș relata în amănunt istoria relațiilor mele cu acest idiom de împrumut, cu toate aceste cuvinte gândite și regândite, șlefuite, subtile până la inexistență... Cum ați vrea să se deprindă cu ele un scit?” Franceza este o limbă „inabordabilă, prea nobilă și prea distinsă după gustul meu. Din nefericire, când mi-am dat seama de asta era prea târziu, altfel n-aș fi părăsit limba noastră; mi se întâmplă să regret mirosul ei de prospețime și de putreziciune, amestecul de soare și bălegar... Să

revin la ea nu pot; cea pe care a trebuit s-o adopt mă leagă și mă stăpânește prin suferințele cu care am plătit-o". „Alegerea limbii ca și cea a locului de enunțare este un act de violență îndreptat de Cioran împotriva lui însuși. Scitul care era se împăca greu cu acest idiom rafinat, civilizatul care a devenit regretă prospețimea limbii pierdute. Discursul nu aderă la om, orice acomodare este o pierdere. „Subjugat” de noua limbă, scitul moare: odată cu limba, se afundă în trecut, devin amintiri peisajele copilăriei și butadele incendiare ale tinereții. Odată cu vârsta și cu constrângerea noii sintaxe, „canibalul” devine un „liberal încăpățânat”, uimindu-se de departe de „acel gust al pustiirii, al harababurii lăuntrice, al unui univers asemenea unui bordel în flăcări” din Balcani. „Și totuși, dacă sud-estul e atât de cumplit, de ce, părăsindu-l pentru partea aceasta a lumii, ai sentimentul unei căderi – e drept, admirabile – în vid?” „Non-locul, vidul, idiomul de împrumut: tot atâtea trăsături ale *non-persoanei*, ale exilatului.

### *Portretul gânditoniliica exilat*

Această înțelepciune (transistorică) este efectul (istoric) al exilului. Am văzut, deci, războiul utopiilor înăuntrul pledoariei pentru angajare în istorie (*Schimbarea la față a României* și *Cartea amăgirilor*), istoricitatea, ascunsă în revolta contra istoriei și regretul utopiei în interiorul unei istorii triumfătoare dar nesemnificative (*Tentation* dei et cele două serii de cărți, pe care le-am văzut la început ca imagini în oglindă, se dovedesc contradictorii. Termenii „Istorie” și „Utopie” nu acoperă două perioade distincte din gândirea lui Cioran, cum am presupus la început; dimpotrivă, fiecare termen îl include pe celălalt. Reverberarea este un efect al deconstrucției reciproce. Utopia ar vrea să fie o Istorie transfigurată, „schimbată la față”, Istoria este o Utopie încremenită. Cufundarea în non-Utopie, această decizie înțeleaptă a unui „civilizat”, se întâlnește, ironic, cu dezinteresul pentru Istorie al românilor înșiși, pierduți, după Cioran, într-o „toropeală scitică”; două variante ale

unei ignorări a istoriei care se opun celor două variante de mesianism, cea a Istoriei reale a Occidentului și cea a „Schimbării la față” predicată de tânărul profet român. Astfel rezultă figura următoare a istoricității:

MESIANISM:

*Implicare activă istorie*

Occident

România

utopie:

Istorie

istorie

reală

transfigu

rată

*Re*

*Acceptare:*

*a*

*spinger*

*istoriei*

*e a*

*istoriei*

non-Utopie non-istorie \ *Ignorare*

*a istoriei:*

ETERNITATE

Abjurând mentalitatea nonistorică în care se născuse, Cioran are revelația istoriei reale în Germania și concepe pentru România o transfigurare care respinge istoria așa cum fusese îndurată până atunci. El credea în acea vreme că proiectul său e realizabil: *va*

*Cioran* înțelege doar mai târziu, în Franța, cât era de utopic. Se retrage atunci într-un spațiu de luciditate, non-utopic dar și non-activ, care acceptă istoria așa cum este, fără voința de a se amesteca în ea. Reîntâlnește astfel idealul tinereții sale – eternitatea înseamnă mai mult decât istoria – dar și, în chip ironic, scepticismul tradițional al românilor. În opera sa, „Istorie” și „Utopie” nu sunt defel concepte politice ci numai figurile semantice ale unei drame personale, polii unei gândiri care se caută și se sfâșie în același timp. Din această cauză, cei doi termeni se asociază cu alții deloc politici precum ochiurile unei plase diseminate în afara cărților menționate la început, rețea care acoperă întreaga operă a lui Cioran. Ar trebui, deci, să căutăm alte teme, mai profunde, care să poată asigura coerența acestei rețele și să reveleze, poate, o *Urszene* a

dramei. Dar înainte de a o face, aş vrea să mă opresc o clipă la tema *exilului*, care ar putea reprezenta, măcar în prima instanţă, „pragul” sau „ritul de trecere” între domeniul Istoriei şi cel al Utopiei.

III Trecerea, o istorie de exil în afara unei menţionări incidentale în *Cartea amăgirilor*, termenul „exil” apare pentru prima dată, dacă nu mă înşel, la sfârşitul cărţii *Lacrimi şi sfinţi* (1937): „De unde vine teama asta de înec în ape adânci şi stătute? Sunt ca acei peşti care mor în exil, îngropaţi de mlaştini”. Nimic din carte nu anunţa o atare remarcă. Cioran a făcut-o chiar în anul plecării sale la Paris: era, oare, premonitorie?

Articolele trimise din Paris alcătuiesc un adevărat document. Doar şapte luni separă articolul despre Nae Ionescu, din 6 iunie 1937, probabil ultimul scris în România, de *Fragments de Cartier Latin*, din 15 ianuarie 1938, probabil primul redactat la Paris, dar ce diferenţă între cele două! O adevărată prăpastie. Dacă în urmă cu patru ani, la München, Cioran se înfuriase că e ignorat ca român, acum, la Paris, se pierde în masa internaţională a rataţilor şi a vagabonzilor, aceşti „ex-studenţi români, polonezi, spanioli, chinezi”, se abandonează „în mod estetic” „vidului

*Portretul gânditorului ca tăuăr exilat parfumat*” al metropolei, „absorbţiei vampirice”; întoarcerea sa în România pare să se îndepărteze cu fiecare zi.

De ce? Articolul din 15 ianuarie 1938 menţionează „decepţii, scârbe şi înfrângeri”. Doi ani mai târziu, Cioran face bilanţul „mişcărilor revoluţionarei oamenii nu participă la ele din convingere, ci fiindcă nu pot suporta o viaţă „fără vibraţii”; sunt gata apoi să moară fiindcă nu suportă „degradarea elanului lor”; „a fi revoluţionar este o chestiune de intensitate”. „Spaima de ireal e motivul ultim al actului”.

Să fie acest articol cu titlul semnificativ *Înşelarea prin acţiune* testamentul politic al lui Cioran? Am putea-o presupune! Decepţiile despre care vorbeşte erau provocate de incidente concrete sau de evenimente



generale cum ar fi dictatura regală care a urmat ultimelor alegeri democratice din România, în 1937? Cred că aceste schimbări politice l-au făcut pe Cioran să-și interpreteze toate vechile elanuri ca tot atâtea iluzii asupra României cât și asupra lui însuși. Eșecul „transfigurării” țării sale face pereche cu descoperirea că el însuși nu căuta în aceasta, în primul rând, decât o intensitate interioară. Mai mult, chiar el declarase, în *Schimbarea la față*: „În momentul când aş fi convins că posibilitatea unei schimbări la față a României este o iluzie, din acel moment o problemă a României pentru mine n-ar mai exista”. „De ce n-am citi literal această frază? Știută fiind simpatia sa pentru dreapta, Cioran și-ar fi putut închipui că are motive să se teamă de dictatura Regelui Carol al II-lea și apoi de cea a mareșalului Antonescu.

Pe de altă parte, un spirit de forță și de rectitudine a lui Cioran putea lua decizia de a-și părăsi țara natală, pur și simplu din principiu. Utopia și Istoria se ciocneau în spiritul său rămânând întrețesute într-un joc fără ieșire; era preferabil atunci să le respingă pe amândouă odată. Șederea sa la Paris i-a dat probabil ocazia să reflecteze încă o dată la destinul său și la cel al țării sale. O făcuse înainte în Germania, unde descoperise realitatea Istoriei; la Paris, descoperă iluzia acesteia. Alegând exilul, Cioran ia decizia să se separe de cei doi termeni în același timp și să fugă de dilemă prin singura ieșire care îi rămânea: Neutrul, indiferenta. Nu e surprinzător că păstrează o tăcere

*Cioran* completă asupra războiului și a ocupării Parisului. *Amurgul gândurilor* (1940), dimpotrivă, reia tema exilului, tot la sfârșitul textului: singur, „fără patrie”, „nu mă simt acasă decât pe țărmurile mării. Căci nu-mi pot construi o patrie decât din spuma valurilor”. „Despatrierea lăuntrică” este condiția eliberării gândirii („gânduri fără rădăcini”). „Gândești – întotdeauna – din lipsa unei patrii... căci gânditorul este în viață un emigrant”. „Acest fenomen de *dezrădăcinare* și *despatriere* este în esență ambiguu: în sine, *dezrădăcinarea* semnifică simultan *pierderea* unei

patrii, a rădăcinilor de acolo, și *eliberare*, smulgerea acelor rădăcini care te leagă de sol. Lipsa – termen mai puternic decât pierderea – unei patrii determină începutul procesului de reflecție; acesta n-ar avea loc, după Cioran, dacă gânditorul ar rămâne înrădăcinat în patria sa, în tradițiile și clișeele sale. Reflecția țâșnește ca o compensație la dezrădăcinare: gânditorul este *structural* un emigrant.

Cioran ajunge la aceste concluzii la începutul exilului său parizian. Tema apăruse totuși și în cărțile publicate înainte în România. Am văzut, plecând de la alte fragmente, importanța pentru Cioran a primei sale „distanțări” de România, în timpul șederii sale în Germania: el a publicat apoi *Cartea amăgirilor* și *Schimbarea la față a României*. Să fie oare și prima sa carte rezultatul unei prime distanțări, plecarea din Sibiu la București sau chiar, înainte, de la Rășinari la Sibiu? Ar fi o ipoteză foarte seducătoare – sugerată, de altfel, de el însuși – să interpretăm publicarea fiecărei cărți sau serii de cărți ale lui Cioran ca rezultatul unei noi *emigrări*: interne (București), externă provizorie (Berlin) și externă definitivă (Paris); ponderea unei asemenea ipoteze crește dacă ne gândirii și la bascularea pe care fiecare distanțare o provoacă în ideile sale, așa cum s-a văzut mai sus.

A existat totuși o „emigrație” internă? *îndreptarul pătimăș* pare să facă sugestii în această direcție: „Copil, n-ai avut stare... Te-ai vrut *în afară*, departe de casă, departe de-ai tăi... Sărind din copilărie în filosofie, anii ți-au mărit oroarea așezării... încăperea te apasă; tu nu respiri... decât la răspântii... Afară, veșnic afară...” 2:

### *Portretul gânditoruhti ca exilat*

Exilul în Paris devine drama centrală a *îndreptarului*. Cioran tot e acolo: singurătate în mulțime, căderi în amintirile țării sale, condiția de metec, dezrădăcinare, solidaritate cu alți emigranți, evrei moderni în Europa sau evrei spanioli în Roma antică în timpul decadenței Imperiului, muzica drept singur remediu împotriva ispitei de a se sinucide și sentimentul că este pe cale să trăiască

sfârșitul unei civilizații. Și iată epitaful emigrantului: „Cer al Parisului, sub tine-aș vrea să mor! Pierzania ta o știu: vreo vrere, nu mai am... viitorul mi se stinge în ochii ce te-au sorbit departe de vremi”. „Faptul de a fi blocat în Paris, imposibilitatea de a se detașa de el, vor fi reluate în *Histoire et utopie*: nu-i voi ierta niciodată Parisului, „sursa nefericirilor mele”, spune el, „legarea mea de spațiu”. „Perspectiva scrierilor franțuzești se schimbă: de la *drama alegerii* exilului, Cioran trece la *chinurile metecului*, și de la strigătul pătimăș, la povestirile la persoana a treia despre personaje istorice sau generice exilate în cutare moment, în cutare loc al lumii, tot atâtea măști ale lui Cioran. Trecerea pragului între „român la Paris” și „metec de origine română” cunoaște deci un *dincoace* - să renunți la o parte din tine însuți, să arunci lestul pentru a reuși saltul - și *un dincolo*, constatarea inutilității sacrificiului; exilatul nu este *decât* un metec. Dramă dincoace, mizerie dincolo, iar ca deznodământ pierderea identității. Exilatul nu ajunge să-și schimbe o identitate cu alta, el o pierde pur și simplu pe cea dintâi și o ratează pe a doua. Ritul de trecere basculează - mișcarea ne este familiară - în negativitate; exilatul locuind într-un *non-loc* și vorbind o non-limbă, „un idiom de împrumut”, devine o și se prăbușește într-o *non-identitate*. *Amurgul* și *îndreptarul* scrutau *dincoacele*, *Precis*, *Syllogismes* și alte scrieri explorează un *dincolo* al trecerii.

*Precis de decomposition* abundă în portrete-măști ale metecului. „... Și astfel, visez că am fost unul dintre acei sclavi, veniți dintr-un ținut improbabil, trist și barbar pentru a-mi târî în agonia Romei o vagă deznădejde... în ochii goi ai statuiilor... aș fi găsit uitarea strămoșilor, a servituților și a părerilor de rău”. „Renegatul își amintește că s-a născut undeva, că a crezut în erorile natale, că a propus principii și a predicat prostii înflă

*Cioran* cărate. Acum roșește de toate acestea... și se înverșunează să se lepede de trecutul lui, de patriile sale, reale sau visate...”. Din renegare în renegare, existența lui se subțiază... și se expatriază în vid”. „Tribulațiile unui

metec” sunt nenumărate. „Încremenit într-un amurg atemporal, cetățean al lumii – și al nici unei lumi – e inutil, lipsit de nume și vigoare... se îndreaptă fără niciun scop, eu fără de eu, către un știu ce unghere...” „în pofida tuturor abjurărilor reale ale lui Cioran – din fericire s-a despărțit total de ideile lui din 1936 –, renegarea îl sărăcește pe exilat; o singură compensație și aceea imaginară, pentru pierderea vechii identități: el se crede „cetățean al lumii”, dar, de fapt, nu este „din nicio lume”.

Mi s-ar putea obiecta că izotopia exilului este reductivă: Cioran a reflectat la multe alte teme care vizează „condiția umană” și nu au nimic de-a face cu „chinurile romanității”; exilului individual i s-ar opune, deci, drama universală a omului. Obiecții adevărate, fără îndoială, dar aici mă interesează *motivele* acestei drame. Or, mi se pare că *pierderea identității*, ca urmare a diverselor sale emigrări (vezi mai sus) îl face pe Cioran să *refugieze, în lipsă de ceva mai bun, universal*. „Condiția umană” domină prima sa carte din 1934, în care am putea vedea consecința unei semiemigrări interne, pierde teren în cărțile din 1936 în favoarea înrădăcinării în național, dar ocupă din nou fața scenei în cărțile următoare, și cu atât mai puternic cu cât eșecul pariului național devine mai evident. „Condiția umană” domnește în perioada franceză a exilului: *universalul este singurul loc posibil al dezrădăcinatului*. Cred că s-ar putea verifica această ipoteză apărută din lectura lui Cioran în opera altor doi români emigrați în același timp cu el, Mircea Eliade și Eugen Ionescu. Optând amândoi pentru categorii nonistorice – sacral (Eliade) și derizoriu (Ionescu) – ei găsesc, indirect, universalul dezrădăcinatului.

Tema exilului – nu voi face aici, ca și Cioran de altfel, nicio diferență între exil și emigrare – este reluată rapid în *Syllogismes* – „epoca noastră va fi marcată de romantismul apatridului” „– pentru a fi tratată mai extins în d’existenși *Histoireet utopie*. În afară de aspectele discutate mai

*Portretul gânditoruluica exilat* sus, ar trebui să fie remarcată similitudinea paginilor despre România și a

acelora despre Europa S-ar spune că Cioran proiectează asupra acesteia din urmă iubirea-ură pentru cealaltă. „Când trec în revistă meritele Europei, ea mă înduioșează și-mi fac reproșuri că o bârfesc). dacă, dimpotrivă, îi număr slăbiciunile, mă apucă furia... o iubesc cu părere de rău, o iubesc cu cruzime... în joacă, am tânjit să mă nărui împreună cu ea și jocul m-a prins”. „Aceeși furie îl agită pe Cioran, aceeași oboseală îl doboară, dacă obiectul speculațiilor sale îi este foarte aproape sau îndepărtat și abstract; starea de spirit creează obiectul, nu invers. Tema exilului cunoaște în opera lui Cioran un proces de amplificare în cercuri concentrice: restrânsă întâi la România, se lărgeste apoi, cuprinde Occidentul și, în sfârșit, existența întreagă. În *Linconvenient* ne Cioran incriminează nefericirea nașterii: „Moartea nu este într-un tot inutilă. Totuși prin ea ne va fi dat, poate, să recuperăm spațiul de dinaintea nașterii, singurul nostru spațiu”. Și continuă: „Același sentiment de inapartenență, de joc, inutil, oriunde mă duc: mă prefac interesat de ceea ce mi-e total indiferent, mă fâțâi din automatism sau din caritate, fără să fiu vreodată părtaș, fără să fiu vreodată într-un loc anume. Ce mă atrage este altundeva și acest altundeva nu știu ce este”. „Concluzie: „Toată viața voi fi trăit cu sentimentul că am fost îndepărtat de locul meu adevărat. Dacă expresia «exil metafizic» n-ar fi avut niciun sens, existența mea, însăși i-ar fi dat unul”.

*Inapartenența* ar putea încă să exprime o singurătate socială, dorința de un *altundeva* indefinibil ne face să presimțim un orizont nou iar *exilul metafizic* deschide discuția asupra ontologicului. Calea care duce de la un fapt istoric concret la drama metafizică e lungă; textele românești arată că ea a fost riguros urmată de Cioran. Trăind *experiența concretă* a exilului și adâncind-o fără încetare, a descoperit în profunzimile ei sensul de exil *metafizic*. O spune el însuși, de altfel: „Adevărul stă în drama individuală. Dacă sufăr într-adevăr, sufăr cu mult mai mult decât un individ, depășesc sfera eului meu, ating esența celorlalți. Singurul fel de a ne îndrepta către

universal este să ne ocupăm doar de ce ne privește.”-”  
Sylvie Jaudeau, care **nu**

*Ciorna* cunoaște opera românească a lui Cioran, nici contextul formării sale în România, pare să ignore legăturile dintre experiența concretă a lui Cioran și reflecția sa: „emigrantul metafizic” Cioran ar putea fi înțeles în întregime, după ea, plecând de la gnoză sau de la lectura lui Spengler. Această ruptură între trăire și scriere este simplificatoare, ea nu ține deloc seama de drama pe care o mărturisesc atât textele lui Cioran cât și evoluția gândirii sale în istorie și din cauza istoriei. Dimpotrivă. Discutarea exilului în general de către Julia Kristeva în cartea ei *a nous-mêmes* face posibilă o interpretare mai nuanțată a textelor cioraniene. Kristeva îl menționează pe Cioran doar o singură dată”, dar ar fi putut găsi în textele lui ilustrarea completă a teoriei sale. „Să nu aparții nici unui loc, nici unui timp, nici unei iubiri. Originea pierdută, înrădăcinarea imposibilă, memoria profundă, prezentul în suspensie”. „*Eu fac ce ai (îi (on) vor, dar eu (Je) nu este eu (moi), acesta este altundeva...*”. „«Eu (Je) este un altul» al lui Rimbaud... anunța exilul, posibilitatea sau necesitatea de a fi străin și de a trăi în străinătate, prefigurând astfel arta de a trăi a unei ere moderne, cosmopolitismul jupuiților”. Aceste cuvinte ar fi putut fi scrise de Cioran”.

Rămâne de precizat că drama exilatului nu este totuși o fundătură. Cioran se salvează prin ironie – emigrantul nu este un om șters, pentru el, ci mai curând un ambițios” – și prin voința de a stăpâni „idiomul de împrumut”: metecul vrea să facă totul la fel de bine ca indigenii. Cioran cunoaște furia de a învăța franțuzește încă din 1929, an în care vine să-și facă studiile la București; ea va dura și la Paris „fiindcă n-am putut niciodată să mă descotorosesc de accentul meu valah”. „Dacă nu pot articula ca autohtonii, voi încerca măcar să scriu ca ei, trebuie să fi fost raționamentul meu inconștient, altfel cum să explici înverșunarea mea de a vrea să fac la fel de bine și chiar, prezumție absurdă, mai bine decât ei?” „Și totuși „nu locuiești într-o țară, locuiești

într-o limbă” scrie el în *Areux et* ultima sa carte franceză. O limbă: care? Generalizarea să indice încă o dată. oare, incertitudinea sa față de limba în care se

*Portretul gânditorului ca tânăr exilat* exprimă cu atâta eleganță? *Locuiește* – acest cuvânt lieideggerian e foarte curios – Cioran cu adevărat în limba franceză?

Plecat fiind de la o identitate românească puternic accentuată, Cioran o pierde, sau renunță la ea, în Paris. Ar fi putut deveni un francez, lucru pe care îl dorea, sau ar fi putut căpăta o identitate dublă, complexă, de „mediator” între „francitate” și „romanitate”; vezi mai jos traseul cu linie punctată. Nu s-a instalat nici în prima, nici într-a doua poziție, ci în cea a dezintegrării, a exilului, a „străinilor nouă înșine”. Aceasta ne conduce încă o dată la o figură, cea a exilului, care seamănă uimitor cu celelalte; s-ar spune chiar că toți termenii pe care îi analizăm se suprapun, la fel ca și relațiile dintre ei, fără să-i ofere lui Cioran decât variante noi ale aceleiași drame: aceeași, mereu aceeași ieșire de partea Neutrelui:

*Identitate complexă a mediatorului* V

(posibilă)

Ro	Română	France	Fra
manitate:		ză a	ncitate:
pozi			pozi
ție de			ție finală
plecare			dorită
non-		non-	
Franceză		Română:	

*non-identitate*

poziție finală asumată EXIL

Exilul, deci, se dovedește a fi locul pe unde se iese din joc, cel în care se prăbușesc semnificațiile instalate la început, locul în care Subiectul, pierzându-și identitatea, se retrage din producerea sensului, sau îi proclamă inutilitatea. Am crezut la început că exilul era „ritul de trecere” între Istorie și Utopie, însă ne dăm seama acum că acest pasaj nu este pentru Cioran un rit creator. El nu este decât negativitate pentru că distruge speranța inițială

a unui salt spre o identitate superioară. Eșecul lui Cioran, eșecul exilatului, este și eșecul reflecției asupra identității, care

*Cioran* însoțește experiența exilului, fiindcă ea conduce la pierdere de identitate, la dezintegrare. A doua noastră încercare de a stabili un ax de semnificație care să poată asigura coerența operei – axul identităților Subiectului – eșuează ca și prima încercare întreprinsă asupra axului Istorie Utopie.

Al doilea eșec este, tot atât de important, cred, pe cât este primul. Coerența operei lui Cioran poate, în concluzie, să fie asigurată de *termeni pozitivi*, căci toți termenii pozitivi ai unui ax de semnificație basculează la el în negativitate. Nu ne rămâne decât să facem analiza acestei negativități înseși, a termenilor legați chiar de *pierdere*, de pasivitate, de retragere, de îndoială, sau, altfel spus, de *operatorul negativ* care cufundă toate valorile în non-valori, de *blestemul*, sau anatema – titlul ultimei sale cărți – care, după Cioran, ar fi fost aruncat asupra „poporului său fără noroc” și asupra lui însuși, a lui, emigrantul, ratatul, metecul sortit nefericirii. Mi se pare că acest operator negativ este *melancolia*, soarele negru care n-a încetat vreodată să strălucească pentru Cioran, nici în cărțile sale românești, nici în cele franceze.

IV. Melancolie: mod de întrebuințare încă o dată, totul va fi fost spus în primele sale scrieri. La vârsta de 21 de ani, Cioran publică un articol despre melancolie plecând de la gravura lui Dürer. Melancolia izvorăște din conștiința acută pe care o avem privind diferența fundamentală între sine și lume, dar ea poate fi efectul unei „răni profunde”, redeschisă de regretul pentru un „fapt irecuperabil al Trecutului”. Dacă acest fapt este definitiv irecuperabil, ne invadează disperarea „absolutei părăsiri, a suspendării chinuitoare în univers, a prezenței ineluctabile a morții în viață, a imanenței răului”. Iar nostalgia îngerului lui Dürer „nu exprimă ceva din regretul omului religios după realități pierdute”. „Cioran vede în sentimentul unei *pierderi* irecuperabile „cauza primă”,



declicul melancoliei, dar sesizează și faptul că această pierdere concretă este repede inundată de o maree de conotații ontologice care

*Portretul guiditorului ca tintir exilat* aproape ne face să uităm punctul lor de plecare. Cu câteva luni mai târziu, publică un articol despre stările depresive și atrage atenția asupra alternanței dintre melancolie și exaltare. Ciclul este determinat câteodată de maladii sau malformații, dar, spune Cioran, pe el nu-l interesează nici acestea, nici cauza primară, sau patologia depresivului, ci „viziunea sa asupra lumii”, „antinomia care îi roade flinta profundă”, faptul că depresivul nu se poate bucura integral de viață dar, în schimb, înțelege în profunzime sentimentul morții; cauzele prime sau organice nu dau seamă despre aceste efecte, ele nu constituie decât o *predispoziție* de a se deschide problemelor metafizice”. Doi ani mai târziu, în *Pe culmile disperării*, Cioran distinge tristețea și melancolia în același mod în care procedase Freud în eseuul lui din 1917 *Trauer und Melancholie*. Să-l fi citit el pe Freud?

Nimic n-o dovedește; Cioran trimite rareori la Freud și de fiecare dată cu ironie”. Este vorba, deci, din nou despre o experiență personală. Doliul sau tristețea, ambele conținute în *Trauer*, provin, ca și melancolia, dintr-o „oboseală care îl separă pe om de lume și de lucruri”. În timp ce primul are un motiv exact, melancolia nu are, dar ea poate fi declanșată de regretul pentru „ceva care moare în mine și din mine”. În general ea are un caracter mai degrabă estetic: reverie sau „dulce și voluptuoasă”, sau „neagră”, ea este o contemplare pasivă a „marelui teatru al lumii”, inversul sentimentului tragic născut dintr-o tensiune aproape insuportabilă față de lume. Sentimentul tragic este foarte aproape de disperarea în fața morții, această „singură certitudine a vieții”. Cioran preferă tragicul și disperarea, „moduri de viață dramatice”, atât vieții obișnuite care le ignoră cât și problemelor abstracte ale filosofului „care nu ating deloc fondul subiectivității noastre”. Cioran are oroare de „omul abstract” – „disprețuiesc în această gândire absența riscului, a

nebuniei și a pasiunii” - și îi opune „omul pasionat”, „neliniștit, intim, cald și torturat”. S-ar spune că experiența lui Cioran, în acel moment, ținea mai degrabă de pasiune și de tragic decât de melancolie. Aceasta va reveni, totuși, în *Cartea amăgirilor*. Opoziția „frenzie/melancolie”, teoretizată anterior, devine aici dubla structură a textului: fiecare din cele șapte capitole ale cărții începe într-un

*Cioran* ton exaltat și sfârșește în melancolie, ca și cum de fiecare dată autorul ar încerca, inutil, să depășească un blocaj interior. Pentru a învinge melancolia, Cioran stabilește un „decalog”, „regulile” următoare pentru „a învinge pesimismul, dar nu suferința”, „a evita sfîntenia” și „a nu cădea pradă melancoliei”: a se îndrepta către o referință exterioară, cuirrar fi o (altă) țară sau un (alt) peisaj; a urî indiferent ce: un popor sau un individ; a cultiva forța de fiecare dată când ai avut vise absurde; a învinge frica prin mișcare, prin fugă: „de câte ori stăm, lucrurile tac și nimicul ne cheamă”; „a face din amăgiri un sistem”; „a gândi lumea *politic* (putere și dominare)” (Cioran subliniază, S.A.); „a ne scoate din noi în lumea semnelor exterioare”. „Rolul unui „dur” pe care îi place să-l joace, fanatismul politic și chiar „fuga”, adică toate imaginile exterioare și activitățile lui Cioran din anii treizeci, incluzând radicalismul din *Schimbarea la față a României*, n-ar fi în acest caz, dacă am crede în confesiunile lui, decât eforturile unui adolescent pentru a-și învinge timiditatea, frica și crizele de melancolie. Am văzut în capitolele precedente că ideile politice ale lui Cioran, miturile confecționate despre țară și despre Occident, „furia” sa erau mai mult figurile semantice sau polii unei drame intelectuale decât termeni politici și că aceste „obiecte utopice” în stare de diseminare și instabilitate permanentă, basculau eu ușurință în termenii lor negativi sau în neutru. Ni se pare acum că am putea interpreta imaginile apocaliptice ale României și ale Europei ca proiecții ale unui tumult interior; opozițiile figurilor semantice precum și răsturnarea lor ar fi atunci

rezultatele unei alternanțe ciclice de extaz și melancolie. Pe de altă parte, aceste crize de melancolie au un efect regresiv, îi amintesc lui Cioran „primăverile copilăriei sale”, „locurile îngerești ale trecutului” sau conțin reminiscențe și mai îndepărtate: „destăinuirile melancoliei, singura probă a paradisului pierdut<sup>4</sup>”. *Lacrimi și sfinți* oferă un adevărat câmp semantic al melancoliei: „Melancolia, tristețea, disperarea, groaza și extazul se ramifică din trunchiul masiv al plictiselii... Cu atât mai mult cu cât ea și este întâia treaptă a dezrădăcinării din lume. Cu cât ne plictisim mai adânc. cu atât uităm punctul inițial, motivul, cauza”. Plictiseala este o

*Portretul gânditoruhii ca tânăr exilat* melancolie fără vibrație, disperarea este o plictiseală înflăcărată”. „Iată, încă o dată, toate temele lui Cioran îmbinate.

Experiența exilului începe prin *unt*, un cuvânt românesc greu de tradus. El înseamnă pe de o parte plictiseală, pe de altă parte absența dureroasă a iubitei, sau a unui principiu spiritual (o nelucrare spirituală comparabilă cu *acedia*, dar fără conotațiile religioase ale acesteia). Pe de altă parte, adjectivul *urât* este antonimul lui *frumos*; această relație între estetică și metafizică nu-i putea scăpa lui Cioran, care atrăsese înainte atenția asupra estetismului melancoliei. Pentru Cioran, *untul* este un soi de plictis, dar durează mai mult decât cel din urmă și include o luciditate amară a melancolicului: „A-ți fi urât înseamnă a vedea prin obiecte, a volatiliza firea”. S-ar putea specula mult asupra acestui *urât* și ar putea fi numit chiar „sentimentul românesc al neființei”, în opoziție cu ceea ce Constantin Noica, prietenul lui Cioran, definea drept „sentimentul românesc al ființei”. Cioran îl lua în zeflema pe Noica – „de ce nu un sentiment «paraguyan» al ființei?”, îl întreba el – pentru că, în aparență, respingea ideea modulărilor naționale ale unei realități metafizice universale. Ne putem întreba dacă un astfel de universalism nu s-ar diferenția, totuși, prin criterii culturale locale. Oricum, spusele lui Cioran despre melancolie – suferința în urma unei pierderi, separarea

dureroasă de ființă - corespund conotațiilor *untului* românesc: vidul, sentimentul că ființa s-a prăbușit și că te sufoci în neființă. Ironia adresată lui Noica nu apăruse, oare, dintr-un sentiment obscur de apartenență la tabăra opusă, cea a „neființei în stil românesc”, și, de asemeni, dorinței generale în opera sa din acea vreme, de a șterge „ultimele semne ale românității”?

Lectura celor spuse de Cioran despre „apoteoza vagului”, publicate chiar în prima sa carte franceză, *Precis de decomposition* (1949), pare să întărească această ipoteză. „Am putea înțelege esența popoarelor... prin felul lor de a participa la vag... Ceea ce poate exprima un popor nu are decât o valoare istorică: e reușita lui în devenire: dar ceea ce el nu poate exprima, *eșecul său întru eternitate*, este setea nerodnică de sine”. Cioran amintește apoi expresiile *Sehnsuch* și *saudade* și remarcă inexistența în franceză a unei atare „formule a răului

*Cioran depărtării*” (*le mal du lointan*) căci *negre* (le nu au o calitate metafizică iar *plictisul* (*Temuți*) este cum nu se poate mai bine dirijat<sup>1</sup>. „Pentru a dori în mod fundamental altceva, trebuie să fii dezinvestit de spațiu și de timp și să trăiești într-un minimum de înrudire cu locul și momentul”. Acesta e cazul lui *Sehnsucht* de pildă, „sfâșiat între *Heimat* și Infinit”. Nu există soluție pentru această tensiune: „ești înrădăcinat și dezrădăcinat în același timp, neputând găsi un compromis între propriul tău cămin și depărtare”. Este și cazul nostalgiei, acest mod de a „pluti în nedeslușit” și de „a te simți veșnic departe de o casă a ta”.

Sfâșiat între *Heimat* și Infinit era în acea epocă însuși Cioran, dezinvestitul, dezrădăcinatul - iar rudenia sa cu locul era minimală. Aceste definiții generale desemnează, ca de obicei, o suferință personală. Dorul de altceva, răul depărtării, pe care le resimțea profund, nu le putea exprima deloc în limba sa de adopțiune. Dincolo de faptul că cititorii săi nu cunoșteau limba română, se datorează, cred, mai cu seamă ciudei faptului că Cioran nu menționează existența unei expresii a depărtării în românește, limbă pe

care tocmai o părăsea; termenul românesc *dor* este într-adevăr înrudit cu *saudade*, vei *Sehnsucht*. Cioran îl definește fără să-l numească; vorbește despre lucru, dar șterge cuvântul, această marcă a unei „românități” pe care voia s-o facă să dispară în „universal”. Procedura este identică cu cea pe care am observat-o în cazul termenului *urât*. Termenii *urât* și *dor* sunt complementari în cultura română: lipsa iubitei, a casei sau, dimpotrivă, a spiritualului duce *atât* la suferința provocată de absență – *untul* – *cât* și la nostalgie, la tensiunea către prezență: *dorul*. Nostalgia depărtării putea, deci, să aibă pentru Cioran atât o latură personală cât și una spirituală. Câmpul semantic al melancoliei în scrierile românești ale lui Cioran nu conținea acești termeni, ei se adaugă însă în scrierile franțuzești. „Obiectul pierdut”, deja generalizat în România, capătă o nouă dimensiune în Franța: departele cu toate conotațiile sale. Melancolia lui Cioran, ezitând la început între partea sa deși partea sa de *dor*, se va concentra mai târziu – grație exilului, sau vârstei – asupra *urâtului*, a dezgustului, a răului neființei.

#### *Portretul gânditoruluica tânăr exilat*

Nostalgia departelui, a unui alt lucru, sau a Celuilalt, se surpă în răul Aceluiași, al ființei. Acesta va primi în scrierile franceze numele de *acedia*.

Sub acest titlul se poate citi în *Precis*: „Nu ești decât un călugăr fără ipoteze divine și fără orgoliul viciului solitar. Pământul, cerul sunt pereții chiliei tale iar în aerul încremenit domnește doar absența rugăciunii”.

Sau în *Tentation d'exister* (1956): „Nu există demon mai de temut decât acela al acediei. Monahul care-i cade victimă nu va avea scăpare până la sfârșitul zilelor sale... Să te lepezi de toate și să descoperi apoi că ți-ai greșit drumul, să lânchezești în singurătate și să n-o poți părăsi”.

În această formă extremă a melancoliei, *acedia*, îndoiala joacă rolul principal. Nu mai există un rău al depărtării, acesta a fost și el înghițit de îndoială, cum au fost înainte Dumnezeu și Satan, sau afirmația și negația, care sunt echivalente. *La dans le temps* (1964) pune ultima

dată punctul pe i: „... omul și-a irosit nu numai prima sa patrie ci și exilul pe care îl aștepta atât de nerăbdător, atât de avid”. „Contextul acestei afirmații este metafizic, dar inversarea sensului termenilor „patrie” și „exil”, de la metaforic la literal, nu este imposibilă. Nu se știe dacă sensul literal nu este cel primitiv în reflecția lui Cioran. Acedia ia locul răului depărtării în momentul în care diferența dintre „departe” și „alături” nu mai are sens. Mai mult ca niciodată, Neutrul se instalează în locul vechilor opoziții. Melancolia pare să-și piardă funcția. O va pierde de tot în fragmentul următor: „Obstacol major în calea echilibrului nostru, tristețea este o stare de inaderență difuză, o ruptură pasivă de ființă, o negație *nesigură de ea însăși*, incapabilă, pe deasupra, să devină afirmație sau îndoială. Ea... s-ar potrivi... unui demon care, sătul de negație, s-ar găsi dintr-odată fără slujbă... într-un infern dezafectat. [Tristețea] dezpășionează devenirea, îl obligă [pe demon] să-și înghită furia, să se devoreze, să se calmeze (sublinierile îi aparțin lui Cioran, S.A.)”. Tristețea și melancolia sunt acum echivalente și funcția lor. derealizarea realității, ruina ființei, se întoarce împotriva lor. Distrugerii lumii îi urmează distrugerea distrugătorului. Obiect pierdut? Nu.

*Cioran*

Subiectul se pierde în cele din urmă. Melancolia s-a sfârșit. Cioran îmbătrânește. Tace.

Operatorul „melancolie” joacă un rol important în gândirea lui Cioran. Am văzut că toți termenii pozitivi situați ca definatorii pentru această gândire se prăbușeau înainte de a putea stabili un univers coerent de semnificație. Melancolia, dimpotrivă, cuibărită în negativ, pare să poată distinge între mai multe *roluri* pe care lui Cioran îi place să le joace, situate toate în *marginalitatea* socială și metafizică, marginalitatea profetului, a ratatului, a exilatului, a scepticului (*le rol pe care*

Cioran și-l atribuie în la *chute dans le temps*.

Distribuția rolurilor ne conduce la construirea figurii următoare:

a face a crede  
 pr      Ț  
 ofet  
             ope  
         rator  
 \_\_\_\_\_  
             m &  
         hmcolie  
 sf \_\_\_\_\_  
 ânt >      a  
         nu face  
         a nu crede.

cini

## SCEPTICISM

Profetul frenetic din *Schimbarea la față* trece,  
 „dezvrăjit” (*desenchante*), în antiprofetul din *Precis*:  
 „Ucigând profetul din mine, cum aş mai putea avea loc  
 printre oameni? \*” Sfinții „ar vrea să *facă*, să schimbe  
 practic, să modifice efectiv. Au o poziție politică față de  
 realitate. Nu se pot modifica decât aparențele. Dar sfinții  
 sunt oameni politici cărora le e rușine de aparențe”.  
 „Trecerea de la sfânt la cinic e sugerată de același *Precis*:  
 „... să-ți închipui un sfânt care atingând culmea purificării  
 sale ar descoperi deșertăciunea chinului pe care l-a  
 îndurat – și ridicuiul lui Dumnezeu”. Schema de mai sus  
 utilizează „frontiere” (cu linie punctată) care leagă  
 termenii complecși pentru a defini mai bine rolurile și  
 „trecherile cioraniene”. Profetul crede

*Portretul gânditorului ca tânăr exilat* în cuvintele sale  
 și e gata să acționeze pentru a le impune celorlalți;  
 antiprofetul nu mai crede, însă, într-un anumit sens, este  
 încă interesat, chiar angajat – de departe – în ceea ce se  
 petrece în fosta lui țară. Sfântul crede în schimbarea lumii,  
 dar aceasta trebuie să se petreacă în profunzime, în  
 esență; el nu mai vrea să acționeze, tocmai pentru că știe  
 că orice acțiune nu schimbă decât aparențele, care nu-l  
 mai interesează. Cinicul este „dez înșelatul” (*detrompe*)  
 absolut: nu crede în nimic și nu proiectează nicio acțiune  
 pentru a schimba lumea. În centrul tabloului, operatorul

melancolic schimbă credința profetului în necredința antiprofetului și acțiunea celor doi în nonacțiunea sfântului și a cinicului. Centrul tabloului este nodul contradicțiilor, punctul basculării, centrul vid al lumii care este conștiința omului, făcând vid în jurul lui, ștergând diferențele, instaurând Neutrul. Și în partea de jos a tabloului, Scepticul: sfântul care a renunțat la tot pentru a înțelege în cele din urmă că sacrificiul era absurd; călugărul care înțelege deșertăciunea de a se retrage în mănăstire; exilatul care își ratează exilul după ce-și ratase patria; melancolicul devorându-se pe sine. „În primele secole ale erei noastre aș fi făcut parte dintre acei sihaștri despre care se spune că, după un timp, obosiseră să-l caute pe Dumnezeu/4... „Locul nostru este undeva între ființă și neființă, între două ficțiuni”. „Diogene. Cioran. Scepticul, *le douteur*, cel care, permanent, se îndoiește, și nimic nu crede.

#### V. Pierderea. Și Lucrul.

Să revenim, însă, la problema pierderii. Această cauză primă, îngropată sub estetica sau ideologia ulterioară a melancolicului, a fost menționată odată de Cioran în timpul unei discuții despre Diogene, una din „măștile sale”, în *Amurgul gândurilor*: „Ce l-o fi îndemnat să scuture dulceața prejudecății și a cuviinței? Ce a *pierdut* de nu l-a mai legat nimic de vraja aparenței și a erorii?... Cinismul înfloarește în această evacuare care te dezleagă de toate și-ți îngăduie să râzi, să disprețuiești. să calci totul în picioare și pe tine însuși în primul rând. mândru de absenta universală.

#### Cioran

Cinicul este spectatorul acestei universale absențe”. „Contrariul cinismului, acest triumf al lucidității, este iubirea care o înfrânăază sau o face imposibilă. Dar „când *ceva* a intervenit... și când acel «ceva» este o ființă sau poate mai multe, pe care le-ai pierdut la vârsta înșelăciunilor”, luciditatea irumpe, instaurează vidul, „transparența lumii, pentru ca s-o poți vedea până în fund”. „Noi nu cunoaștem viața lui Diogene la epoca în



care nefericirea în dragoste hotărăște cursul reflexiei. Ce importanță ar avea însă să știm *pe cine* a pierdut, când știm prea bine *ce* a pierdut și unde duce această pierdere”.

Avem dreptul să interpretăm aceste distincții teoretice ale lui Cioran ca pe tot atâtea reflecții despre sine însuși? Diogene este cu adevărat masca lui Cioran? Cioran vorbește aici despre melancolia *sa* și despre nefericirea *sa*? *Amurgul* scris probabil la Paris, a fost publicat în 1940 la Sibiu. Patruzeci și doi de ani mai târziu, Cioran povestește într-o scrisoare către un prieten, publicată în *Exercices d'admiration* (1986), în ce împrejurări citise *Geschlecht und Charakter* de Weininger, o carte foarte misogină, care îl convinsese să asimileze „femeia, Nimicului și chiar mai puțin decât atât”: „Era în 1928, aveam șaptesprezece ani și avid de orice formă de exces și de erezie, voiam să ajung la ultimele consecințe cu o... liceana. Amănunt important: nu o cunoșteam personal, deși făcea parte din același mediu cu mine (burghezia din Sibiu, în Transilvania). Eram totodată obraznic și timid, dar timiditatea îmi învingea insolența Acest chin a durat mai mult de un an și a culminat într-o zi în care, rezemat de un copac, citeam nu mai știu ce carte în parcul mare al orașului. Brusc, am auzit râsete. Întorcându-mă, pe cine văd. Pe *ea*, în compania unuia dintre colegii mei de clasă disprețuit de noi toți, pe care-l numeam *păduchele*. După mai bine de cincizeci de ani, îmi aduc aminte perfect ce am simțit atunci. Renunț la precizări. Oricum, am jurat pe dată să închei cu «sentimentele». Așa am devenit un client asiduu al bordelurilor... Viața mea de student s-a petrecut sub farmecul Târfei, la umbra decăderii ei protectoare și călduroase, materne chiar”. (Cioran subliniază. S.A.)”. Ecourile unei atare „drame” transpar

*Portretul gânditorului ca tâiulr exilat* și în cartea publicată câțiva ani mai târziu, *Pe culmile disperării* (1934): „Numai întâia iubire are valoare... Dar când dintr-o șovăială și nesiguranță lăuntrică, dintr-o lipsă de curaj și avânt în prima tinerețe, nu ți-ai manifestat iubirea, ci ai omorât în tine expansiunile erotice, te-ai refuzat unei

abandonări integrale, ce mai poți spera atunci de la iubire? Vai de acei care n-au schimbat niciun cuvânt cu prima lor iubită! Cum vor mai găsi cuvinte pentru a doua? Și oare mai renaște iubirea? Depinde de om și de tristețile lui. Căci îndelungile întristări paralizează în așa măsură elanul iubirii, încât te întrebi dacă tristețea nu este un reflex al morții, precum iubirea este al vieții”. „Coincidența datelor e frapantă: s-ar spune că Cioran reflectează în 1934, fără s-o dezvăluie, asupra semnificației unei *scene* pe care o va povesti abia în 1982.

Furia lui Cioran îndreptată împotriva „necredincioasei” se extinde apoi către toate femeile. Aceeași carte conține pasaje de un misoginism extrem, unde femeia este văzută doar ca obiect erotic, pe care nici cultura, nici chiar istor a nu-l ating. Femeile sunt fie târfe, fie sfinte, inspirând în ambele cazuri același „dezgust de viață”. Pe de altă parte, femeia este simbolul vieții fiindcă teroriștii sau sinucigașii își iau întotdeauna rămas-bun de la o femeie înainte de a trece la actul lor fatal. Sau doar frica și singurătatea îl fac pe un bărbat să caute tovarășia unei femei? Asemenea reflecții, care ne fac să surâdem astăzi, au pentru discuția noastră doar înțelesul de a sublinia refuzul erotismului de către tânărul Cioran. Sfinte sau târfe, asexuate sau reduse la sex, aceste femei întăresc în egală măsură refuzul. Umbra densă, maternă, a Târfei, se întinde deasupra lui Cioran, protejându-l de alte șocuri emoționale, interzicându-i însă, în același timp, „sentimentele”: „Adolescent, perspectiva morții îmi trezea o spaimă cumplită; ca să scap, dădeam fuga la bordel sau îi chemam în ajutor pe îngeri. Dar, cu vremea, ne obișnuim cu propriile frici, nu mai facem nimic ca să scăpăm de ele, ne îmburghezini în abis”.

Aceste mărturisiri uimitoare mă fac să cred că o lectură „biografică” a scrierilor teoretice ale lui Cioran este **într-adevăr**

*Ciornă* legitimă. Dar povestea din parcul sibian spune mult mai mult despre Cioran, poate și ceva ce el nu voia să spună. Cred că am putea citi în ea, dincolo de aspectul ei

romantic - parcul, adolescentul citind rezemat de un copac, împreună cu rivalul, râsul care în acest context nu putea fi decât obscen - o *Urphantasie*, aproape în sensul pe care i l-a dat Freud. Spun „aproape” fiindcă Freud se gândea la scene văzute sau imaginate de un copil, scene în care părinții aceleia făceau dragoste (*Urszene*) sau un adult îi revela sexualitatea în ambele cazuri copilul era traumatizat. Dacă actorii scenei lui Cioran sunt diferiți, funcțiile lor seamănă perfect cu cele ale actorilor care apar în fantezmele originare propriu-zise; sunt de asemeni egale traumatismul care rezultă, caracterul poveștii bine spuse și scopul acesteia: să explice, în felul miturilor, *originea Subiectului* și sensul comportamentului său prezent. S-ar putea spune că Subiectul Cioran s-a constituit de la un astfel de traumatism: descoperirea minciunii și a trădării - absurdă în sine, fiindcă fata respectivă, chiar el o spune, nici nu-l cunoștea! - a iluziei asupra celuilalt, *hiatusul între eu și lume*, vidul din jur, neantul experienței și negativitatea femeii; pe scurt, punctul de plecare al întregii teorii a lui Cioran despre melancolie și stări depresive. Așa cum spune el însuși, această scenă, banală în sine, dar pe care și-o amintește perfect, cu umilință și durere, cu 54 de ani mai târziu, a fost doar „cauza primă” a ceea ce, foarte repede, va deveni „viziunea lumii” a gânditorului Cioran. Ar fi absurd, evident, să reducem experiența adolescentului Cioran la o asemenea scenă; ea s-ar fi putut repeta de altfel cu alte „ființe” care l-au „deceționat”, și să nu uităm că adolescentul din această istorie ține în mână o carte. O carte care, precum cea a lui Weininger, a putut să-l formeze pe acest intelectual precoce tot atât cât și scena trăită. Aș vedea aici, mai degrabă, *un tip de experiență* care l-a marcat pe tânărul Cioran: graba cu care trage o concluzie radicală dintr-un fapt destul de banal, rigoarea cu care urmează toate consecințele concluziei, saltul în ontologic. Se gândea în 1937 - 1938, la Paris. În timp ce-l comenta pe Diogene pentru *Amurgul gândurilor*, la liceana care îl „trădase”.

*Portretul gânditoruhtica tânăr exilat* cu zece ani în urmă? Probabil, dacă n-o uitase între timp, pentru a și-o aduce aminte mai târziu. Nu este importantă cauza primă a mișcării, ci procesul pe care îl declanșează, direcția pe care o imprimă mișcării și care continuă chiar dacă acea cauză a fost uitată. Ea a putut *modela* acumularea de experiențe și gânduri ulterioare, chiar dacă zăcea în tot acest timp îngropată și devenită de nerecunoscut grație atâtor altor istorii care i-au urmat.

Fantasma originară s-a instalat pe scena scriiturii sau a gândirii lui Cioran și chiar asupra modului său de acțiune în general. În situații foarte diferite, el ia decizii cu aceeași precipitare catastrofică, precipitarea care l-a determinat să-și părăsească țara definitiv, sau să scrie cărți atât de radicale și diferite una de cealaltă, cum ar fi *Schimbarea la fald a României*, *îndreptar pătimăș* sau *Precis de decomposition*, sau să decidă refuzul de a munci după un singur an de experiență didactică dezamăgitoare în Brașov în 1936 - 1937. Același sentiment de furie neputincioasă - adolescentul Cioran nu caută, în povestea sa, să facă cunoștință cu fata și aparent nu se manifestă deloc în scena din parc! - caracterizează iubirea-ură pentru România și mai târziu pentru Franța, aceeași prăbușire rapidă îi urmează în cănile sale speranței nebunești și extazului, construcțiile sale teoretice suferă de aceeași basculare și de același neant se consumă exilatul din București, Berlin și Paris, ca și tânărul solitar din parcul sibian.

Să revenim la „pierderea” de care vorbește Cioran în povestirea sa și în scrierile sale teoretice despre melancolie. Pierderea a ce? Freud făcuse distincția dintre doliu (*Trauer*) și melancolie (*Melancholie*). Cel dintâi semnifică pierderea unei persoane iubite sau a unei abstracțiuni cum ar fi patria, libertatea, un ideal, oricum a unui „obiect” definit de care subiectul este perfect conștient. Din această cauză, subiectul, după un oarecare timp, recuperează și se poate orienta spre un alt obiect comparabil. Definiția freudiană a lui *Trauer* - acest cuvânt

înseamnă „doliu” dar și., tristețe” (vezi mai sus). „tragic”: precum în *Trauerspiel*.

### Cioran

„Tragedie” - este deci asemănătoare cu concepția cioraniană despre tristețe. *Melancholie* a lui Freud corespunde și ea „melancoliei” lui Cioran, în afara unui aspect foarte semnificativ pentru discuția noastră: Freud subliniază caracterul ei inconștient, Cioran, care în mod plauzibil suferă de aceasta, nu spune o vorbă. În loc să aleagă un alt obiect în locul celui pierdut, melancolicul, după Freud, neagă realitatea și se atașează de obiectul pierdut, se identifică chiar cu el. El știe pe a pierdut dar nu și *ce*; de aceasta, nu poate deveni conștient. Urmează de aici un blocaj și o atitudine ambivalentă a eului. Identificarea cu obiectul pierdut conduce la un clivaj al subiectului: o parte a eului, conștiința morală supune cealaltă parte a eului - tocmai din cauza identificării acesteia din urmă cu obiectul - blamului, disprețului și înjosirii, chiar urii, iar prin aceasta sărăcește nu numai lumea ci și eul”. J. Kristeva exprimă această relație într-un mod mai dramatic: „... depresiunea, ca și doliul, ascunde o agresivitate orientată spre obiectul pierdut... Plângerea împotriva sinelui ar fi deci o plângere contra altcuiva și uciderea de sine, o deghizare tragică a masacrării altcuiva... Prin identificarea cu celălalt iubit și urât în același timp... instalez în mine partea sa sublimă care devine judecătorul tiranic și necesar, cât și partea sa abjectă care mă înjosește și pe care doresc s-o lichidez”.

S-ar spune că Freud și Kristeva comentează aici scrierile lui Cioran! Să presupunem că obiectul pierdut a fost, la origine, chiar fata „necredincioasă” pe care Cioran n-a „înlocuit-o” cu alta, ci a eternizat-o tocmai prin hotărârea sa de a deveni un „obișnuit” al bordelurilor. Identificarea care a putut urma l-a făcut pe Cioran să întoarcă blamul împotriva lui însuși, să fie dezgustat de eul său demn de dispreț și de lumea vidă în care se găsea singur pentru totdeauna între 1928 (scena din parc). 1932, anul primelor sale scrieri, cea despre melancolie între

altele, și 1934 (*Pe culmile disperării*), adolescentul melancolic a devenit un tânăr nihilist: și-a transformat drama lăuntrică în „viziune asupra lumii”. Obiectul primar pierdut s-a generalizat, poate fără să-și fi dat seama Cioran. până la lumea întreagă. Nu este o întâmplare.

*Portretul gânditorulți ca tăuăr exilat* deci, faptul că Cioran se întoarce, în căutarea unei purități originare, către locurile copilăriei sale – situate în amonte în raport cu scena din parc – și scrie singurele texte senine din anii treizeci la Șanta, foarte aproape de Rășinari, satul său natal; sau regresează încă mai mult către regiunea mitică a Paradisului, ca *adevărată* lume pierdută. Nu e nicio întâmplare, de asemeni, dacă Cioran luptă împotriva melancoliei, în epoca *Cărții amăgirilor* (1936), obligându-se să se întoarcă spre „repere exterioare 4, anume spre ura pentru „persoane concrete” (!), fie că pleacă în străinătate – „o rană secretă, adesea necunoscută lui însuși, îl propulsează pe străin în rătăcire” „-”, fie că se aruncă în lupta politică. Exilul în Paris înseamnă atunci, în această perspectivă, și dincolo de deciziile politice și intelectuale pe care le-am menționat, triumful acceptat al Melancoliei.

Reluând teoria lui Freud despre melancolie, Kristeva oferă totuși o variantă interesantă pentru interpretarea lui Cioran. Pentru o personalitate narcisistă, „departe de a fi un atac ascuns împotriva altuia, imaginat ca ostil fiindcă este frustram, tristețea ar fi semnalul unui eu primitiv rănit, incomplet, vid... Tristețea sa ar fi mai degrabă expresia cea mai arhaică a unei răni narcisiste, nesimbolizabile, de nenumit, atât de precoce încât niciun agent exterior (subiect sau obiect) nu poate constitui un referent... Depresivul narcisist este în doliu nu din cauza unui Obiect, ci din a Lucrului. Să numim astfel realul rebel, care nu se supune semnificației... acel «ceva» nedeterminat, neseplat, insesizabil, polul de atracție și repulsie, locuință a sexualității din care se va detașa obiectul dorinței”. Pierderea de neînlocuit ar fi astfel acel Lucru arhaic de care Subiectul se știe rupt înaintea

oricărui contact cu un alt Subiect sau obiect precis. El nu este deloc frustrat prin urmare de comportamentul altui Subiect, așa cum presupunea Freud, dimpotrivă, „rana arhaică”, separarea de Lucru, este cea care „întemnițează libidoul și taie legăturile dorinței... [și] întrerupe metonimia doritoare4”, adică împiedică un obiect concret al dorinței să se detașeze de Lucrul primordial. Rolul „liceenei” din Sibiu este cu totul diferit în această perspectivă: ea nu mai este cauza traumatismului, a răni

*Cioran* melancolizante, ci, mai degrabă, efectul unei răni arhaice. Un astfel de rău fundamental – era deja în acel moment un „rău al depărtării” – de care adolescentul Cioran nu era conștient, acest rău nefiind simbolizabil, un astfel de rău îl paralizează și îl împiedică să se comporte „normal”, să facă, de pildă, cunoștință cu fata respectivă, sau s-o „ocărase” în parc. Ruptura traumatică s-ar fi produs deci în amonte scenei din parc iar aceasta din urmă nu ar fi decât o reconstrucție a adultului Cioran, o figurare posterioară, un eveniment căruia *el* îi conferă statutul de *emblemă* a unui rău altminteri de nenumit. În parcul din Sibiu începe pentru Subiect istoria sa conștientă fără ca el să știe, dar simțind poate în chip confuz, că ea era determinată de o întreagă preistorie.

Teoria Juliei Kristeva completează mai degrabă teoria lui Freud, decât o anulează. Ea ar putea explica ceea ce scapă aplicării de către noi la Cioran a teoriei lui Freud: pasivitatea lui în scena din parc, forța simbolică a melancoliei, tendințele regresive ale lui Cioran, nenumăratele sale referințe la haosul originar, celebrat în prima sa carte, *Pe culmile disperării*: „Înapoi înspre haosul inițial, înspre haosul absolut... înainte de apariția formelor, înainte de individuație” „și la care revine în de *Vinconvenient d’etre* ne „Moartea nu este într-un totu inutilă. Grație ei totuși ne va fi dat, poate, să recuperăm spațiul dinaintea nașterii, singurul nostru spațiu...”

## VI. Omul de la fereastră

Cioran ar fi primul care să suradă în fața tuturor teoriilor schițate aici. Totuși avatarurile melancoliei par să

instaureze o coerență pe care opera sa ar fi sfidat-o altminteri. Ea rămâne cu toate acestea, ca și omul din spatele ei, enigmatică, insesizabilă. Noi presupunem că ascunde un secret tocmai pentru că nu pare să provină din nicio logică, din nicio rigoare în afară de cea a negației și, de asemenea, pentru că autorul ei refuză de peste cincizeci de ani. cu puține excepții”, orice contact, orice dialog.

### *Portretul gânditonihti ca tânăr exilat*

Recitind de atâtea ori paginile sale, o imagine a început să mă obsedeze: un om singur în spatele unei ferestre, inactiv, privind, nemișcat, lumea mișcătoare, alunecoasă, efemeră, de afară: „La douăzeci de ani, nopțile acelea în care rămâneam ore întregi cu fruntea lipită de fereastră, privind în întuneric... /” 8 „Câtă vreme umbli pe străzi, parcă lucrurile tot ar mai exista. Dar când privești pe fereastră - pe orice fereastră - totul devine ireal. Fereastra care ne deschide spre lume ne îndepărtează, în fond, mai mult decât zidul unei închisori. Uitându-te la Viață, începi s-o uiți. De aceea, în orice cafenea, istoria e ridicolă.1 2 3 4 5 6”, „Lipit de fereastră [călugărul, S. A.], va privi afară, va aștepta vizite, indiferent care, pentru a flecări, pentru a se uita... Lipit de fereastra mea cu ce să-mi compar sterilitatea dacă nu cu cea a Cetății?”. „Cioran lipit de geam. Privind. Nimic mai mult.

### NOTE

1. O singură excepție cunoscută până în prezent: într-un articol publicat în 8 decembrie 1940 în *Vremea*, Cioran își povestește preumblarea într-un Paris cu totul pustiu în ajunul intrării armatei germane, dar o face numai pentru a se lansa apoi în speculațiile sale îndrăgite despre decadența Franței și a Europei (*Singurătate și destin*, p. 326 - 329). El revine asupra acelor ani în lungul interviu acordat în 1991 pentru televiziunea română lui Gabriel Liiceanu. care este și editorul său la Humanitas. Acest Film cu titlul *Exercițiu de admirație* a fost conceput ca un dialog la distanță între Cioran și prietenul său din tinerețe. Filosoful Petre Țuțea. rămas la București, mort în 1991.

2. *Exercices d'admirat ion*, p. 121.



3. *Pe culmile disperării*, prefață la traducerea franceză.

4. Potrivit unei comunicări orale a lui Mircea Eliade. Cioran ar fi scris după război încă o carte în românește și ar fi aruncat manuscrisul în Sena: gest teatral care trebuia să fie o despărțire rituală de limba română

5. *Schimbarea la față a României*, p. 42.

6. Termenul *schimbarea la față a României* apare pentru prima oară într-o scrisoare datată în aprilie 1934. trimisă, din München și publicată în aceeași lună în revista *Vremea*. Scrisoarea este probabil „programul” cărții

*Cioran* publicate în 1936 cu același titlul, ceea ce demonstrează, încă o dată, că șederea în Germania constituie un reviriment în gândirea lui Cioran.

7. *Idem*, p. 99 – 100.

8. *Exercices d'admirat ion*, p. 116 și 126.

9. *Schimbarea la față a României* [Ed. Humanitas. 1990] Datat: Paris. 22 februarie 1990. p. 5.

10. *Îndreptar pătimas*, p. 50 – 52.

11. *Histoire et utopie*, p. 124. În filmul lui Liiceanu (vezi nota 1), Țutea explică furia lui Cioran îndreptată împotriva României ca „deziluzia unui intelectual care constată imperfecțiunea Concretului în raport cu Idealul”.

12. *Singurătate și destin*, p. 338.

13. *Singurătate și destin*, p. 230 – 231.

14. *La tentat ion d'exister*, p. 55 – 61.

15. Vezi corespondența în volumul publicat la Paris de editura Criterioi

16. *Histoire et utopie*, p. 9, 20 – 22.

17. *Idem*, p. 104.

18. *Idem*, p. 9 – 10.

19. *Idem*, p. 48 – 49.

20. *Singurătate și destin*, p. 330 – 333.

21. *Schimbarea la față a României*, p. 48.

22. *Amurgul gândurilor*, p. 195.198.

23. *Îndreptar pătimas*, p. 104.

24. *Idem*, p. 92.

25. *Histoire et utopie*, p. 31.

26. *Precis de decomposition*, p. 25.

27. *Idem*, p. 85 – 86

28. *Idem*, p. 140 – 141.

29. *Les Syllogismes de Vamertume*, p. 48.

30. *La tentat ion d'exister*, p. 48.

31. *De rincónvenient d'etre* ne p. 38.

32. *Idem*, p. 98.

33. *Idem*, p. 129.

34. Sylvie Jaudeau; *Cioran ou le dernier homme*, Paris. José Corti. 1990. Referirile sale la lumea din Sibiu (p. 22) și la „creștinismul slav” (p. 122) pe care l-ar fi moștenit Cioran sunt în întregime fanteziste.

35. Paris. Fayard. 1998. p. 60.

36. J. Kristeva. *op. cir.*, p. 18.19 și respectiv 25.

37. Cioran care se prezentase odată ca un „escroc al Abisului” (*Syllogismes de 1 amertume*. p. 29). îl descrie pe exilat, cu aceeași ironie, ca pe „un ambițios, un dezamăgit, agresiv, un înăcrit dublat de un

*Portretul gânditorului ca tânăr exilat cuceritor*”, bântuit de geloziile și certurile de grup: nu este deloc „cineva care abdică, se retrage și dispare” așa cum se crede, de obicei (*La tentation d'exister*, p. 63 – 65).

38. *Exercices d'admiration*, p. 213.

39. *Singurătate și destin*, p. 96.

40. *Idem*, p. 122 – 125.

41. Freud ar fi avut „inspirația bizară” de „a înlocui picanterea cu o pseudoștiință a tulburărilor noastre”. *Sxillogismes de Vamertiune*, p. 117. Prima ironie datează totuși din 1932 (*Singurătate și destin*, p. 70 – 71). Vezi și la *chute dans le temps*, p. 44: „psihanaliza, terapeutică sadică, silindu-se să ne stârnească durerile mai degrabă în loc să le calmeze, deosebit de pricepută în arta de a substitui neliniștilor noastre naive, neliniști alambicate”.

42. *Pe culmile disperării*, p. 45 – 68. „Omul abstract” ar putea fi aici Mircea Eliade, sau tipul de intelectual reprezentat de acesta, după cum a recunoscut Cioran în *Exercices d'admiration*, p. 125 – 126. Dimpotrivă... omul pasionat” (citate din articolul cu același titlul în *Rampa*, 28

septembrie 1933; vezi *Singurătate și destin*, p. 233 - 235) ar putea fi Cioran însuși. E remarcabil, de altfel, faptul că acest ultim articol apare doar patru zile după articolul violent critic împotriva „oamenilor atenuați”; vezi mai sus. nota. 13. Opozițiile și preferințele sunt evidente.

43. *Cartea amăgirilor*, p. 147 - 149.

44. *Idem*, p. 121.

45. *Lacrimi și sfinți*, p. 124.

46. *Amurgul gândurilor*, p. 170.

47. *Precis de decomposition*, p. 44 - 47.

48. *Idem*, p. 101.

49. *La tentation d'exister*, p. 220 - 221.

50. *La chute dans le temps*, p. 19 - 20

51. *Idem*, p. 87.

52. *Precis de de-composition*, p. 13.

53. *Lacrimi și sfinți*, p. 15.

54. *Precis de decomposition*, p. 71.

55. *Aveux et anathemes*, p. 84 - 85.

56. *Amurgul gândurilor*, p. 94.

57. *Idem*, p. 95.

58. *Exercices d'admiration*, p. 171 - 173.

59. *Pe culmile disperării*, p. 130

60. *Sxilogismes de Pamertume*, p. 153.

61... Astfel ne-a venit ușor să raportăm într-un fel melancolia la o pierdere a obiectului sustrasă conștiinței, spre deosebire de doliu, de tristețe (*Traiter*) la care nimic din ce s-a pierdut nu este inconștient. Melancolicul

*Cioran* ne arată o depreciere extraordinară a sentimentului eului, o extraordinară sărăcire a eului. În cazul doliului lumea devine săracă și pustie. În cazul melancoliei, eul însuși devine astfel. Bolnavul ne descrie eul său ca fiind incapabil de realizări și demn de disprețuit din punct de vedere moral. În acest mod, pierderea obiectului s-a transformat într-o pierdere a eului, conflictul între eu și persoana iubită într-o sciziune între critica eului și eul modificat prin identificare/4 S. Freud: *Trauer und Melancholie* (1917) în *Das Ich und das Es und andere nietapsychologische Schriften*, Frankfurt, Fischer Verlag,

1960, 1980, p. 105 - 119".

62. J. Kristeva. *Soleil no* în *Depression et melancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 20 - 21.

63. J. Kristeva, *Étrangers d nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

64. J. Kristeva, *Soleil noir*, p. 21 - 22.

65. *Pe culmile disperării*, p. 112

66. *De Vinconvenient d'elre* ne p. 216 - 217

67. Cioran a refuzat toate premiile literare care i-au fost oferite cu excepția, semnificativă, a celor două cărți de debut: în 1934 pentru cartea românească *Pe culmile disperării* și în 1950 premiul Rivarol pentru debutul francez *Precis de de-composirion*. A refuzat să vorbească cu ziariștii și, din câte știu, nu a comunicat despre viața sa decât cu Mariana Șora (*Cioran jadis et naguere*, urmat de *Entretien a Tübingen*, Paris. Ed. de FHerne, 1988) și Sylvie Jaudeau. Filmul realizat de G. Liiceanu este, cred, singurul de acest gen.

68. *De Pinconvenient d'etre* ne p. 124.

69. *Des larmes et des saints*, p. 154.

70. *La tentation d'exister*, p. 220 - 221.

Traducere de ȘERBAN ANGHELESCU

CIORAN A DOUA ZI DUPĂ REVOLUȚIE

...A fi modern înseamnă a bricola în incurabil/4  
(*Silogisme amărăciunii*)

1. Cioran și modernitate

Nimic nu e mai rizibil, după Cioran, decât Progresul, Revoluția, sau Utopia. „Pentru a concepe o adevărată utopie, pentru a realiza, cu convingere, tabloul, în linii mari al societății ideale, trebuie să ai o oarecare doză de ingenuitate, chiar de neghiobie...” (IU, p. 107)” Totuși% n-a avut mereu acest scepticism. Primele sale scrieri, recent reeditate în București, ne aduc în fața ochilor un Cioran tânăr, nebănuț, slăvind cu ardoare și convingere transformarea fundamentală a societății și a mentalității românești, „schimbarea” sa „la față” (SR, p. 46). Recitind această carte în 1990, după 51 de ani de la apariție, Cioran găsește că textul îi este poate „cel mai pasionat și în

același timp cel mai străin. Nu mă regăsesc în el, deși îmi pare evidentă

*Cioran ou les lendemains de la revolution*, publicat în *Im revolution dans les lettres*, red. H. Ritter și Annelies Schulte Nordholt. Amsterdam. Ed. Rodopt, 1993. p. 41 - 55.

Voi utiliza următoarele sigle pentru a cita câteva din cărțile lui Cioran: SR: *Schimbarea la față a României*, București, Ed. Humanitas, 1990. Ed. Vreamea. 1939: SA: *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Ed. Gaâlimard. 1952: te: *Im tentation d'exister*, Paris. Ed. Gallimard. 1956: HU: *Histoire el utopie*, Paris. Ed. Gallimard. 1960: 1EN: *De / inconvenient d'etre* ne Paris. Ed. Gallimard. 1973; EA: *E.xercices d'admiration*, Paris, Ed. Gallimard. 1986. Reproduc în continuare datele editoriale ale versiunilor românești: *Silogismele amărăciunii*, București. Ed. Humanitas. 1992. trad. Nicolae Bârna: *Ispita de a exista*. București. Ed. Humanitas. 1992. trad. Emanoil Mărcii: *Istorie și utopie*. București. Ed. Humanitas. 1992. trad. Emanoil Marcu: *Despre neajunsul de are fi născut*. București. Ed. Humanitas. 1995. trad. Florin Sicoe (Nota autorului).

În traducerea citatelor din Cioran apar siglele folosite de Sorin Alexandrescu acolo unde versiunea românească îmi apa ni ne și titlurile românești acolo unde am adoptat traducerea existente. (N. Trad.)

*Cioran prezența isteriei mele de atunci*" (SR, p. 5). Pentru noi, cartea este tot atât de surprinzătoare ca în epoca apariției sale pentru că îmbină o ideologie de dreapta, în genere naționalistă, cu atacuri înverșunate contra României, această „țară mică”, această „cultură minoră”, acest popor „sortit nefericirii”, mereu pregătit să acuze „destinul” în fața propriilor sale slăbiciuni.

Cioran visează o Românie care „să aibă populația Chinei și destinul Franței” (SR, p. 99), o mare putere capabilă să impună lumii valorile și voința ei, căci, după el, doar imperiile contează în istorie. Or, țara sa nu avea nicio intenție să-l urmeze pe această cale a grandorii; ca

urmare, furia lui Cioran în 1936. De asemeni, el nu vorbește despre o „revoluție”, ci despre o „schimbare la față” impusă țării cu forța, dacă trebuie, pentru a schimba mentalitatea, a elibera energia, a reînvia valorile. El nu suflă o vorbă despre răsturnarea puterii; dacă aceasta este o revoluție, ea este mai degrabă spirituală decât politică, iar Cioran are orgoliul de a-i fi profet mai curând decât unul dintre militanți.

Pe de altă parte, celelalte cărți românești ale lui Cioran exprimă o stare de spirit cu totul diferită: asaltat de îndoieli, doborât de disperare (la douăzeci și trei de ani!), Cioran schițează în ele marile teme ale viitoarelor sale cărți franceze.

Această dublă atitudine față de revoluție sau transfigurare (schimbare la față) – chemări nestăpânite și disperare – va fi rezolvată în Franța Am încercat în alt loc să degajez temele profunde ale procesului dureros care a fost „trecerea” lui Cioran de la limba română la cea franceză, de la un „acasă” conflictual la exilul parizian, ancorat în același timp în universal și în nicăieri<sup>1</sup>. În Franța, Cioran nu va vorbi despre revoluție decât în bătaie de joc: profetul a devenit un necredincios. De asemeni, nu apare în opera sa nicio urmă a tulburărilor care au avut loc după război în vest (mai '68 la Paris) precum și în estul Europei. O dată ce a eșuat proiectul său de „transfigurare”, Cioran se îndepărtează, se va spune, de orice utopie și de orice preocupare privind istoria Tăcerea sa din primii doisprezece ani trăiți la Paris – nu publică nimic între 1937 și 1949 – trimite probabil și ea la un alt aspect al „trecerii” evocate: despărțirea de *inocență*, despre care vorbeam mai sus. Pe de altă parte, dacă Cioran ignoră *revoluțiile*, el nu încetează să reflecteze asupra

*Cioran a doua zi după revoluție revoluției:* presuposițiile sale, ființa sa utopică, rădăcinile sale în modernitate. A reflecta la o temă înseamnă pentru Cioran a o reduce la ceva derizoriu și, în același timp, sfâșietor. El desfigurează (sau deconstruiește?) această serie de

termeni - revoluție, utopie, modernitate - și se eliberează de ei într-un mod care nu este fără legătură cu critica pe care, de la Lyotard încoace, ne-am obișnuit s-o numim postmodernă. Să fie Cioran un *postmodernavant la lettre*? Ezit să întrebuintez acest cuvânt, atât de uzitat în zilele noastre, pentru a caracteriza textele scrise cu vreo treizeci de ani înainte. Cioran mi se pare mai interesant de studiat într-un context diferit, deși destul de apropiat: cel al unui curent or/m-modernist, pe nedrept ignorat înainte de apariția cărții lui Sloterdijk *Kritikder Z*. Cioran este numit acolo o singură dată, dar nu am nicio îndoială asupra apartenenței sale la „kunism”, variantă a cinismului, după Sloterdijk (vom reveni la aceasta). Dacă, pe de altă parte, acceptăm punctul de vedere al lui Touraine în *Critica modernității* - o carte pe care am descoperit-o grație lui Ferd Drijkoningen<sup>2</sup> \*; îi mulțumesc călduros chiar aici - punct de vedere după care „modernitatea clasică” a fost urmată, începând cu mijlocul secolului XIX, de o perioadă de tranziție, perioada noastră, dominată de critica antimodernă a lui Nietzsche, Freud, Marx, a avangardelor etc., ne-am putea întreba dacă kunismul lui Cioran și al altora, ignorat de Touraine, nu reprezintă un al doilea curent antimodern, marginalizat de cel dintâi, fiindcă era prea radical. Cel de-al doilea curent mi se pare tocmai *reversul* absolut al modernismului și al avangardei, *negativul* său, imaginea sa speculară, deformată, fără îndoială, însă cu atât mai lămuritoare. Înainte de a plonja în oglindă, să reluăm totuși câteva teme ale avangardei și ale modernității.

## 2. Subiectul și Rațiunea

Revoluția în litere ar fi trebuit să însoțească literele în revoluție de la Petrograd la Paris, de la Milano la Berlin; să ne amintim monumentul Internaționalei a treia din Tatlin, operele lui Lissitzky, printre care proiectul pentru tribuna lui Lenin. Cât și cartea sa *Architektur fur cine Weltrevolution*, revista MA din Budapesta, manifestele futuriste și evoluția ulterioară a lui Marinetti, angajamentul politic al mai multor suprarealiști<sup>3</sup>. Fiindcă

detaliile acestor revolte sunt destul de bine cunoscute, nu mă voi opri în continuare decât la presupuzițiile lor filosofice, cele care au făcut pe bună dreptate obiectul disputelor cu postsau antimoderniștii.

Să precizăm întâi întrebuintarea termenilor. Dacă prin *modernism* se înțelege de obicei un curent literar și artistic care își are originile în opera lui Baudelaire și conține marile nume ale secolului XX de la Proust la Eliot și de la Wallace Stevens la Thomas Mann, ne putem întreba dacă avangardele istorice participă la el; ele îi sunt contemporane, dar îi refuză estetismul și opun o politică de stânga spiritului apolitic sau conservator al modernismului<sup>4</sup>. Pe de altă parte, *modernitatea* este un concept socio-istoric și cultural mult mai larg: împreună cu Touraine, Toulmin, Habermas, Maldonado, și alții l-am putea considera drept echivalent cu *Neuzeit*. Dacă avangarda nu face parte din modernismul estetic, ea constituie cu certitudine o parte integrantă a modernității. Această accepție a termenilor – avangarda ca parte specifică a modernității – admisă de Bürger (1974), va fi și a mea. În capitolul despre romanul interbelic, de mai sus, am plasat de aceea avangarda sub semnul modernismului „etic”.

Dacă modernitatea recuză tradițiile în bloc – de pildă cele ale unui Ev Mediu organic și sacralizat – avangarda se desparte, în plus, de instituția artei așa cum a fost definită, după Bürger, de secolul XIX: autonomie în raport cu alte practici sociale, estetism, unitate a operei. Va fi modern, după Adorno (1970) și Vattimo, ceea ce va fi nou iar Noul va fi mereu supravvalorizat față de vechi. Acceptarea noului nu vine niciodată de la sine; trebuie să fie impus prin viclenie sau forță. Pentru a-și atinge scopul, avangardele, mai cu seamă dadaismul, nu disprețuiesc scandalul: agresarea burghezului „reaționar” servește cauza dreaptă. Avangarda respinge autonomia artei și vrea să reintroducă arta în societate. Distrugerea vechiului regim al artei implică, deci, distrugerea vechiului regim pur și simplu: în mod invers, noua artă nu se poate impune decât



alături de un regim politic nou. La nivelul modernității în general, agenții schimbării au fost, după Touraine, întreprinderea economică capitalistă și Națiunea. Ele constituie, împreună cu sexualitatea și consumul de mărfuri, blocul celor „patru forțe principale” ale modernității, cimentat de raționalitatea instrumentală.

Acest bloc se sparge în perioada dintre mijlocul secolului XIX și mijlocul secolului XX; cele patru forțe constitutive devin tot atâtea fragmente separate, lipsite de un principiu unificator; centrul sistemului este vid. Dar Rațiunea și Subiectul, remarcă Touraine, își împărțeau, la începutul modernității, centrul sistemului; ele se completau în secolele XVI și XVII, ca Renașterea și Reformax Doar mai târziu rațiunea instrumentală s-a așezat singură în centru, și împotriva unui astfel de primat al raționalității care „dezvrăjește” lumea (Max Weber) și o face de netrăit se vor revolta criticii modernității începând cu Nietzsche și Freud, dar și toți artiștii și scriitorii numiți îndeobște moderniști.

Fragmentarea modernității s-a produs în paralel cu disoluția Eului (rațional) (*Iemoi*) în topologiile lui Freud sau în rolurile sociale ale lui G.H. Mead, care constituie noua carte a Subiectului. Individul se supune normelor grupului din care va face parte (The generalized *Other*), „Sinele” său (vezi și nota de la pagina 327) (*le soi*) (*Seif*), nu va fi prin urmare doar un reflex al imaginii grupului<sup>5</sup>. Dar individualitatea Subiectului? Mead o acceptă călcându-și pe inimă; face din ea „Eul” (*I*) individului pe care îl reduce însă la o reacție față de grup. Această viziune a subiectului are ceva înfricoșător în ziua de astăzi; „o spălare a creierului” despre care am aflat între timp unde poate duce. Dispersarea subiectului în structurile puterii – supunerea despre care vorbea Foucault (Sujetân franceză înseamnă atât *subiect* cât și *supus*. Traduc de aceea *sujet ion* cu *supunere*. N. trad.) – sau în cele ale unui sens colectiv insesizabil suscită pe drept cuvânt protestele lui Touraine. În afară de supunere, spune el, experiența recentă, mai cu seamă a Estului, ne face să vedem în egală

măsură, subiectivarea, rezistența Subiectului la sistem: el opune libertatea „eului” rolurilor care copleșesc „Sinele”. Touraine nu reușește să definească acest „eu” decât prin negație: este ceea ce scapă autorității socialului, dar nu este nici transcendență, nici forță obscură a inconștientului, nici narcisismul unei „contra-culturi a subiectivității” (1992: p. 318) fiindcă se constituie ca mișcare socială a solidarității. Touraine crede că se poate redefini modernitatea plecând de la un astfel de subiect, legat din nou de rațiune fără să fie, totuși, dominat de ea. Deși acceptă câteva din criticile subiectului, le refuză concluziile – moartea Subiectului – și refuză, de asemeni, alternativele postmoderne propuse de Lyotard sau Rorty. Să reținem totuși această idee a unui eu pur, deși intangibil: vom vedea ce face din ea Cioran.

Respingerea de către modernism a Subiectului clasic, respingere accentuată de avangardă, avea un aspect social pe care nu trebuie să-l uităm: crearea, la nevoie chiar prin violență, a ceva diferit. Emancipare? Fără îndoială, deși deschiderea către inconștient (suprarealism) sau vitalitate (futurism) nu trebuia să însemne, în cele din urmă, decât lărgirea a ceea ce Burger numea *Werkkategorie*, instrumentul de lucru al scriitorului. Omul nou în locul subiectului burghez? Acest pas care trebuia să declanșeze apoi teroarea totalitară a fost făcut, din nefericire, de mulți avangardiști și moderniști, ceea ce ținea și de utopie; de fapt, ei credeau sincer – cu excepția câtorva oportuniști – în posibilitatea și chiar în oportunitatea acestei schimbări revoluționare. Viitorul luminos nu era departe și merita jertfele din prezent. După cum observă Gumbrecht, modernitatea se caracteriza în general printr-o asimetrie fundamentală între experiență, constituită în trecut, și Erwartungshorizonte îndreptată spre viitor; cea din urmă era în consecință deschisă în întregime, manevrabilă, planificabilă (Gumbrecht 1991, p. 56 – 57). Lungul marș al istoriei spre acest viitor era imposibil de oprit iar istoria nu putea urma decât un singur drum dinainte cunoscut.

Prezența utopiei în inima avangardei este

incontestabilă. Din această cauză, precizează foarte nimerit Paul Wood (v. nota 3), câțiva avangardiști ruși au optat pentru opoziția troțkistă de stânga în anii '20 protestând împotriva îmburghezirii prin NEP și, din aceeași cauză, imediat după 1930. au acceptat chiar stalinismul căruia îi exaltau la început hotărârea „sănătoasă” de a relua proiectul unei societăți noi și al unui om nou.

Dacă utilizăm astăzi termenul „utopie” pentru a descrie acest proiect, o facem tocmai pentru că suntem „desnaivizați” (Cioran: *deniaises*), noi știm ceea ce avangardiștii nu bănuiau deloc, faptul că viitorul profețiilor nu va avea loc. Ne mirăm adesea de ușurința „naivă” cu care cutare moderniști „de dreapta” sau cutare avangardiști „de stânga” au acceptat trecerea de la o critică teoretică a Subiectului, a societății și a artei burgheze clasice, la angajamentul *practic* față de partidul – fascist sau comunist – care trebuia să realizeze noul subiect, noua societate și arta nouă. Noi privim această trecere, logică pentru ei, ca pe un scandal fiindcă între timp am ieșit din ideologia modernității propriie lor.

Modul însuși în care pun eu problema este de altfel îndatorat unei mentalități postmoderne. Cei trei termeni – subiect, societate, artă – nu mai sunt uniți pentru noi printr-o legătură univocă și necesară. Subiectul se realizează, pentru Touraine, în societate, dar și împotriva ei, arta este, după Adorno, în același timp „fapt social” și „autonomie” (Adorno 1970: p. 334 – 337). Modernii judecau altfel: arta era inevitabil legată de modernizarea societății atât pentru scriitorii care o refuzau, conform unei instituționalizări estetice a artei, cât și pentru scriitorii care voiau să accelereze această modernizare după normele unei arte angajate, naturaliste între altele. Se vede încă o dată cât de complexă era relația între modernitate, modernism și avangardă. Dacă modernitatea se dovedea liberală și individualistă iar modernismul sau avangarda alegeau extrema dreaptă sau stângă, atașate unor atari formule de identitate colectivă, toate trei

împărtășeau, totuși, credința în progres, în schimbarea rațională (revoluționară a istoriei și îndeosebi în *sensul* acțiunii, fie ea disciplinată sau anarho-dadaistă. Dacă modernismul estetic contribuise la ruperea eului și a sistemului clasic, el nu împărtășea mai puțin, împreună cu ansamblul modernității, credința într-o posibilă restabilire a unității Subiectului, într-o anume grandoare a omului, chiar dacă aceasta era mai degrabă în ordinea tragicului. Modernismul credea, de asemenea, în eficacitatea rațiunii, instrumentale sau nu. și în prestigiul elitei.

*Cioran* estetică sau politică, și mai cu seamă în prestigiul artei. Avangarda, la rândul ei, accepta unele din aceste presupoziiții dar refuza altele. Din punctul nostru de vedere, modernitatea - clasică sau „dizolvată” - ni se pare că posedă încă o unitate și o fervoare, fie în ordinea liberală, fie în proiectul revoluționar, de care noi nu ne mai putem prevala. Lyotard avea dreptate, fără îndoială, când explica această unitate, astăzi pierdută, prin forța unei metanarațiuni - emanciparea, sensul, bogăția - care o susținea și o legitima.

Tot acest ansamblu de presupoziiții, de relații interne și de legitimitate, așa cum vom vedea în continuare, va fi contestat de *antimodernism*.

### 3. Despre o fabulă antică

„Pe când se încălzea la soare în Craneion, Alexandru cel Mare veni și stând în fața lui îi spuse: «Cere-mi orice favoare vrei», la care Diogene răspunse «Nu-mi lua lumina soarelui»”. (Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, Iași, Polirom, 1997, tr. C.I. Balmuş, p. 202). Această anecdotă și altele asemănătoare, povestite de Diogene Laerțiu, constituie portretul robot al filosofului cinic. Întâlnirea cu Alexandru cel Mare lasă să se vadă, după Sloterdijk, ce se înțelegea în lumea antică prin înțelepciune: ...” nu atât o cunoaștere teoretică cât mai degrabă un spirit incoruptibil, suveran... Fascinația acestei anecdote se întemeiază pe faptul că ea anunța emanciparea filosofului de politician. Aici, înțeleptul nu este un complice al celui puternic, ca intelectualul modern.

Răspunsul lui Diogene neagă nu numai dorința de putere ci și puterea dorinței în general” (Sloterdijk, 1983: p. 304). Laerțiu nu povestește urmarea istoriei; Alexandru s-a dat la o parte din dreptul soarelui într-adevăr? Iar exclamația sa citată tot de Laerțiu însă în alt context: „Dacă n-aș fi Alexandru, aș vrea să fiu Diogene” este, oare, răspunsul dat lui Diogene în aceeași întâlnire? Această exclamație, pe care Sloterdijk n-o comentează, prezintă raportul dintre Putere și Filosofie din perspectiva regelui. Când ar fi putut avea loc această întâlnire? în 337 - 336. În timpul certurilor cu tatăl său care se căsătorea a doua oară cu tânăra Cleopatra, fapt care îl determină pe Alexandru să părăsească Curtea împreună cu mama sa Olimpia și să rățăsească apoi singur prin țară? Alexandru avea atunci aproape douăzeci de ani și își încheiase ucenicia aristotelică cu trei sau patru ani în urmă. Acest tânăr prinț, dezamăgit de tatăl său, cu puterea sa de moștenitor aparent pierdută, reflectând la deșertăciunea lumii, ar fi putut admira asceza bătrânului filosof. Putea, atunci, să-i ofere acestuia tot ce voia altfel decât printr-o amară autoironie? Câteva luni mai târziu, Alexandru se împacă cu Filip, revenea la Curte, Filip era asasinat iar Alexandru devenea rege. Ar fi putut să-l întâlnească pe Diogene puțin după aceasta, de pildă în 335, în timpul trecerii sale prin Corint? Alexandru își trecuse atunci cu strălucire încercările cuvenite conducătorului, prin pacificarea fulgerătoare a regatului. Fără îndoială, toți alergaseră să-i obțină favorurile. Nu și Diogene, pentru că Alexandru este cel care îl „întâlnește”. Să-l fi căutat atunci, poate pentru a doua oară, iritat de lipsa lui de interes, tocmai pentru a se înfățișa în noua sa ipostază, Puterea în locul Melancoliei? Aceasta ar putea explica aroganța lui Alexandru, care în fața indiferenței jignitoare a lui Diogene pare să-și piardă arta de a-și stăpâni reacțiile pe care o învățase de la Aristotel.

În 335, Alexandru avea douăzeci și unu de ani iar Diogene șaiszeci și cinci. Alexandru se pregătea să cucerească lumea. O va face și va muri în 323, un an după

Diogene, care nu s-a mișcat niciodată din locul său. Cu cât reflectăm mai mult asupra anecdotei povestite de Laerțiu cu atât veridicitatea ei istorică se pierde și câștigă în schimb densitatea simbolică. Dacă aceste trei faze fac într-adevăr parte din același dialog, Alexandru și-ar fi exprimat uimirea în fața „obrazniciei” lui Diogene, dar și o anume admirație, cu o nuanță de invidie, față de libertatea absolută de spirit a celui bătrân cu înfățișare de cerșetor, libertate pe care tânărul melancolic o pierduse, devenind rege. Diogene se simțea liber să arunce în fața oricui adevăruri incomode. Orașul Sinope, spune Laerțiu, îl izgonise pentru provocări pe care Atena le tolera; o toleranță represivă, descoperită aproape sigur înaintea lui Marcuse. Regele arată și el aceeași toleranță dar, dacă-l credem pe Laerțiu, el, ca și atenienii, este cel care provoacă prin cinismul său, cinismul lui Diogene. Alexandru este cinic de la înălțimea puterii sale, Diogene este din fundul butoiului său. Sloterdijk distinge între *kunism* și *cinism*: „Primul este motivul autoconservării în perioade de criză, al doilea un fel de realism nerușinat, «murdar», care fără să țină cont de reținerile convenționale acționează după «cum e cazul» ” (Sloterdijk, 1983, p. 365).

Cinismul subliniază mijloacele de care dispune puterea, kunismul contestă sensul ultim, scopurile acestei puteri. Alexandru, Marele Inchizitor și rațiunea instrumentală, „modernă” prin excelență, criticată ca atare de Horkheimer, iată tot atâtea exemple de cinism. Kunismul lui Diogene, spune Sloterdijk, ne poate salva de cinismul Puterii.

Înainte de a reveni, pe această cale, la modernitate, să examinăm încă o dată, independent de comentariul lui Sloterdijk, discursurile pe care le pronunță Alexandru și Diogene. Din perspectiva regelui ele par simetrice, interșanjabile în principiu, dar nu și în practici Alexandru și Diogene își împart viața publică: elita puterii în fața elitei celor „fără putere”, pentru a cita vechiul eseu al lui Václav Havel (hotărât lucru, modernii n-au descoperit

nimic!). Cele două elite își vorbesc în stradă, în fața spectatorilor; dialogul le asigură legitimitatea. Ele fac parte, fără îndoială, din aceeași cultură și vorbele lor de duh sunt preluate de un folclor care nu încetează să ne minuneze. Dar, speculând asupra aceluiași simbolism, discursul lui Alexandru n-ar fi putut trece, în 335 î.Hr., drept cel al unei „Modernități” aparent triumfătoare care, unificând aproape Grecia, se pregătea să cucerească lumea, să risipească tenebrele barbariei și să descopere binefacerile unei civilizații elenice, impregnate de raționalitate (aristotelică), de o (anumită) democrație și de toleranță?

Putea scruta viitorul acest șiret Diogene? Aș vrea să citesc în atitudinea lui nu numai refuzul ofertei lui Alexandru ci și al *proiectului* său: cel de a impune lumii, prin forța armelor, „Luminile”, pentru a fonda o nouă civilizație „modernă”, construită din raționalitatea greacă și din tradițiile popoarelor cucerite, o „Casă Nouă” eurasiatică. Din fundul butoiului său, Diogene a mormăit desigur mai multe cuvinte decât cele păstrate de Laertiu: „dă-te la o parte din dreptul soarelui și lasă-mă să mă bucur cu toată simplitatea de căldura lui căci tu, care te crezi soarele lumii, îți vei vedea putrezind în Babilon visul unei imposibile modernități”. Așa cum Dostoievski îl făcea pe Iisus să revină pentru a i-l opune pe Marele Inchizitor, și Sloterdijk se amuză imaginând „întoarcerea” lui Diogene în lumea noastră. În ce mă privește, aș vrea să-i ofer o identitate acestui nou Diogene: CIORAN.

S-a născut în 1911 în România. Se stabilește la Paris în 1937, în același an cu Beckett. Bursă de doi ani pentru un doctorat niciodată luat. După cum mărturisește ar fi propus ca subiect de teză o teorie generală a lacrimilor; cum profesorul „îmi arunca o privire disprețuitoare, hotărâi pe loc să ucid în mine discipolul” (SA, p. 46, ed. rom. Buc., Ed. Humanitas, 1992, p. 34) Nicio meserie, nicio muncă remunerată.

Filosofului Noica, vechiul său prieten care îi cerea vești, îi scria într-o „scrisoare deschisă” publicată apoi în

*Istorie și utopie*, în 1960: „Ți-aș putea răspunde că sunt un om lipsit de preocupări și că această lume nu-i deloc minunată” (HU, p. 9; ed. rom. Buc., Ed. Humanitas, p. 5, tr. Emanoil Marcu). Publică vreo zece cărți la Gallimard și cinci în România, recent traduse în Paris. Nicio activitate politică sau publică în Franța. Nicio referință la actualitate. Îi refuză sistematic pe toți ziaristii. Călătorește poate rar. Iese din „butoiul” său, o mansardă din Rue de 1 Odeon, numai pentru a hoinări prin Paris. Ca Walter Benjamin înainte să se sinucidă în 1940. „Parisul, locul cel mai îndepărtat de Paradis, rămâne totuși singurul loc unde e plăcut să fii deznădăjduit” (SA, p. 148; ed. rom. Buc., Humanitas, 1992, p. 117, tr. Nicolae Barna). După *Ispita de a exista* (1956), numele îi va apărea pe cărți, nu se știe de ce, lipsit de prenumele „E.M”. sau „Emil”. Niciodată, pe cât știu, nu i-a cerut lui Mitterand sau lui Bill Clinton: „dă-te la o parte din dreptul soarelui meu”. În 1990, Sylvie Jaudeau îi consacră o monografie, cu titlul *Cioran, ou le dernier homme*<sup>6</sup> (Cioran sau ultimul om).

### **Cioran**

Deosebindu-se mult de Diogene, kunicul modern Cioran nu mai participă la o cultură comună cu Puterea El ignoră în întregime marea modernitate pe care totuși ar fi putut-o descoperi în Paris. Exilat și cetățean al lumii, ca și Diogene, se agață de franceză precum celălalt de greacă, pentru a accede la universalitatea culturii, știind însă că-și va pierde astfel vechea identitate.

Atât Diogene cât și Cioran trăiesc în acord perfect cu gândirea lor. Kunicii par să ignore ficțiunea, distanta dintre discurs și experiență, între a spune și a face. Ei nu au nimic de reprezentat fiindcă nu vorbesc decât despre sine, nu creează nimic, dacă prin creație se înțelege opera, acest dublu al realității care face vizibil ceea ce realitatea este pe cale să ascundă. Probabil că Diogene n-a scris nimic, Cioran doar aforisme: un mod de a refuza nu doar gândirea sistematică și instrumentală ci și construcția unui text elaborat.

Cei doi refuză în mod evident orice proiect social,



orice angajament, chiar orice activitate. S-ar spune că trăiesc în trândăvie, dacă n-ar exista concentrarea lor asupra unui singur obiect de cunoaștere: sensul vieții. Pe de altă parte, la Cioran nu găsim nimic din spiritul „mediatic” al lui Diogene: nu-și face un spectacol din existență, se ascunde, se retrage, se dizolvă voit în gloata anonimă, fără a renunța s-o studieze neîncetat.

Diogene își *arăta* kunismul pentru că în societatea sa dialogul, fie cu publicul, fie cu Puterea, avea un sens. Nimic de felul acesta în Parisul lui Cioran. Nu mai există partener, Puterea nu mai este personificată, recognoscibilă. Cele două elite nu se mai găsesc față în față, într-o situație care le legitimează, ele se topesc în cenușiul despre care vorbea Touraine. Nimeni nu mai aude discursul lui Cioran, el se pierde în vacarmul pluralist al discursurilor deopotrivă tolerate și în egală măsură devenite ne semnificative. Atitudinea lui nu mai este exemplară, revolta lui nu mai este un pericol pentru o societate în care, după avangardă, orice deviație este „instituționalizată”. Vorbele lui de duh nu-i mai amuză nici pe regi. nici mulțimea: de aceea nu le mai spune, ci le scrie. Indistincția lui „se „de care se plângea Heidegger a devenit între timp sfârșitul socialului așa cum îl înțelege *dormi a doua zi după revoluție*

Baudrillard: simulacrele, hiper-realul, au luat locul realității: „S-a sfârșit apocalipsa, astăzi este procesiunea neutrului, a formelor neutrului și a indiferenței (...) Sunt nihilist... constat, accept, îmi asum, analizez a doua revoluție, cea a secolului XX, a postmodernității, care este imensul proces de distrugere a sensului, egal cu distrugerea anterioară a aparențelor” realizată, după Baudrillard, prin revoluția modernității în secolul XIX; (Baudrillard 1981: p. 230 - 232). Lyotard ar fi putut vedea în Cioran un kunic post-modern, prins în noncontunicabilitatea discursurilor paralele. Cioran, totuși, nu s-a lăsat ispitit de utopia revoluționară ca Baudrillard și într-un fel Lyotard, înainte de 1968. Inactualitatea sa este mai degrabă cea a lui Beckett; *Tratat de descompunere*

(1949) este un echivalent al *de partidă* (1957; mai multe versiuni au fost scrise înainte).

Plecând de la *Tratat*, se constituie un întreg program radical antimodern. Cum se va vedea mai departe, temele cele mai importante ale modernității sunt demolate acolo punct cu punct. Să-l urmăm pe Cioran, fără multe comentarii, în labirintul său de cuvinte.

#### 4. Umanism

„Cât de departe bate amintirea, n-am făcut altceva decât să distrug în mine mândria de a fi om. Și rățăcesc la periferia speciei ca un monstru temător, fără puterea necesară pentru a-mi revendica apartenența la altă ceată de maimuțe” (SA, p. 33; v. și ed. rom. Buc., Ed. Humanitas 1992, p. 24.).

#### 5. Utopie și revoluție

Cioran ridiculizează de obicei vechea sa slăbiciune pentru utopie, în România, și de asemeni genul în sine. pentru „lipsa de fler: personajele ei sunt niște automate, niște ficțiuni sau simboluri” (HU, p. 109. ed. rom. Buc... Ed. Humanitas. 1992. p. 102. tr. Emanoil Marcu). Pe de altă parte, amintirile sale chiar ironice sunt *colorate* de nostalgie: „Când mă gândesc la acele momente de entuziasm și de furie... le atribui acum... obsesiei nu știu cărei purități...” (HU, p. 13, v. ed. rom. op. cit., p. 9 – 10) și este conștient încă de funcția stimulantă a gândirii utopice deși declară – ironie de gradul al doilea – într-o scrisoare adresată lui Noica, cel care suporta beneficiile utopiei la putere în București: „Marea învinuire ce se poate aduce regimului vostru e că a ruinat utopia, principiu de regenerare a instituțiilor și popoarelor... viața lipsită de utopie devine – pentru cei mai mulți, dacă nu pentru toți – sufocantă, lumea are nevoie de un nou delir, altfel e condamnată la fosilizare”. (HU, p. 20 – 21. ed. rom. op. cit., p. 16 – 17). Comunismul îi pare a fi moștenitorul utopiei și, ca atare, are meritul de a propune o critică radicală a „burghezului” și a „relelor proprietății”. În acest sens, „suntem toți comuniști”, exclamație care ține probabil mai mult de o provocare în genul lui Diogene decât de o

convingere ideologică. A fi angajat politic? „M-aș deranja, la rigoare, pentru Apocalips, dar pentru o revoluție...” (IEN, p. 157, ed. rom. *Despre neajunsul de a te fi născut*, Buc., Ed. Humanitas, p. 143, tr. Florin Sicoie).

Ideologia revoluționară este rezultatul unei „idolatrii a progresului”, tipică pentru gândirea modernă, după care „noi am forma o masă de aleși *virtuali* (...) care pot fi modelați după dorință, predestinați binelui, susceptibili de toate perfecțiunile (HU, p. 135, ed. rom. op. cit., p. 128). O atare presuposiție nu mai are sens în „vârsta noastră de fier” în care predomină „dezamăgirea, suma viselor noastre avariate”. „Și dacă ne lipsește până și resursa de a crede în virtuțile distrugerii e pentru că, anarhiști dezafecți, i-am înțeles urgența și inutilitatea” (HU, p. 138 – 139; ed. rom., op. cit., p. 132). „Nu știu dacă este legitim să vorbești despre sfârșitul omului, dar sunt sigur de căderea tuturor ficțiunilor în care am trăit până astăzi” (TE, p. 123), în zilele noastre, utopia este contaminată de apocalips. „Profetul meu este Dürer. Cu cât meditez la perindarea veacurilor cu atât mă conving că unica imagine capabilă să-i dezvăluie sensul este aceea a *Călăreților Apocalipsei*. Timpul nu înaintează decât strivind sub tăvălugul lui mulțimile: cei slabi vor pieri, cei

*Cioran a doua zi după revoluție* tari așijderea, și chiar acești călăreți. În afară de unul.” (HU, p. 57, ed. rom., op. cit., p. 51)

Sfârșitul lumii va însemna eliberarea omului? Aceasta „va veni în ziua în care, desprins de deprinderea lui finalistă, va fi înțeles accidentul apariției sale și arbitrarul încercărilor sale” (SA, p. 133; ed. rom. op. cit., p. 105). Pentru Cioran „post-istoria” a început deja. „Rare sunt zilele în care, proiectat în postistorie, să nu asist la râsetele zeilor în timp ce se sfârșește episodul uman” (IEN, p. 17; v. și ed. rom. *Despre neajunsul de a te fi născut*, Buc., Humanitas, 1998, tr. Florin Sicoie).

## **6. Civilizație modernă**

Cioran trăiește greu în secolul său. „Judecat după tiranii pe care i-a produs, epoca noastră va fi fost oricum –

dar în niciun caz mediocră1 (*Istorie și utopie*, Buc., Ed. Humanitas, 1992, p. 51.), constată el tăios. Ca de obicei, își trăiește epoca într-o ambivalență completă. „Într-un plan imediat, disting iluzia, nimicnicia, putreziciunea «civilizației»; și totuși mă simt solidar cu această putreziciune: *sunt admiratorul fanatic al unui cadavru*”. (*Ispita de a exista*, Buc., Ed. Humanitas, 1992, p. 18).

Remediul antimodern prin definiție se întâlnește cu „filosofia trândăviei” practică de Cioran: „Să încerci o cură de ineficacitate; să meditezi la părinții taoiști...” „Viața intensă este contrară lui Tao”, ne învață Lao-Tse, omul cel mai normal cu putință... Maeștri în arta de a gândi împotriva lor înșiși, Nietzsche, Baudelaire și Dostoievski ne-au învățat să mizăm pe primejdiile noastre, să ne lărgim sfera suferințelor, să dobândim existența prin separarea de ființa noastră... Niciun înțelept printre strămoșii noștri: doar neîmpăcați, veleitari, frenetici... Ucenicia pasivității, nu văd nimic mai potrivit deprinderilor noastre. (Epoca modernă începe cu doi isterici: Don Quijote și Luther) ...” (*Ispita de a exista*, p. 6 – 7).

Modernii sunt obsedați de Nou. Cioran se îndepărtează de el cu oroare. Idealul său – și aici se revelează caracterul prin excelență *antimodern* al gândirii sale – idealul său. deci este înțeleptul (să nu se confunde cu filosoful): „Înțeleptul este dușman al noului. Dezamăgit, abdică: este forma lui de protest Un orgolios care se izolează în normă, el se afirmă (TE, p. 122). Această retragere mi se pare a fi atitudinea specifică lui Cioran: el nu se apropie de cotidian, de secolul său, de alți oameni, de ideologii sau de religie decât pentru a se îndepărta imediat: „... viciul major al spiritului meu, această tendință de a îmbrățișa toate cauzele disociindu-mă de ele în același timp...” (*Istorie și utopie*, ed. cit., p. 25).

## 7. Le Moi et le Je\*

Dacă nu-și găsește salvarea în Dumnezeu, Cioran n-o găsește nici în sine însuși. Din acest punct de vedere, el trăiește o dramă modernistă prin excelență: ruptura cu

șinele. Eul (*le moi*) este demn de ură, o știe dintotdeauna. Faliile interioare ar trebui să dispară odată: „Căci tocmai această convorbire a eului (*moi*) cu șinele, această trecere de la unul la celălalt prezintă importanță și ea nu are însemnătate decât dacă o reînnoim fără încetare, astfel încât eul (*le moi*) să sfârșească prin a fi absorbit în celălalt, în versiunea sa esențială” (*Despre neajunsul...* p. 159). Dar nu se întâmplă nimic: „Eu sunt atras de filosofia hindusă al cărei scop esențial este depășirea eului (*le moi*) iar tot ce fac (*je fals*) și tot ce gândesc (*je pense*) se reduce la eu (*moi*) și la nenorocirile eului (*moi*)” (*Despre neajunsul...* p. 14). „Fără să fi frecventat mănăstirile budiste, de câte ori nu m-am oprit asupra irealității lumii, deci a eului (*moi*) ! Nu, eu n-am devenit alt om, dar mi-a rămas efectiv sentimentul că eul (*moi*) meu nu e câtuși

\* în limba română nu există un echivalent al dubletului pronominal francez, *moi, je*. A-l traduce pe „le moi” cu „minele” după modelul sinelui (*le soi*) este corect în opinia noastră însă ar violenta, probabil, obișnuințele lingvistice ale cititorului. Traducerea unuia dintre pronumele franceze prin „ego” orientează semnificația către domeniul psihanalitic. În urma unei discuții cu autorul acestei cărți, am convenit să traduc ambele pronume cu „eu” păstrând însă de fiecare dată în paranteză termenul original: *moi, je*.

(N. trad.)

Cioran n două zi după revoluție de puțin real și că pierzându-l, n-am pierdut nimic, în afară de ceva, în afară de tot”. (*Despre neajunsul...* p. 13)

Aceste pasaje și multe altele, mizează pe un dublu pronume: *Je*, subiect al reflecției, al voinței de a fi și *moi*, obiectul său „ireal” și totuși indestructibil, imposibil de „resorbit” într-un sine esențial. Această tensiune între cei doi poli ai subiectivității ne amintește distincțiile lui Touraine și, de asemeni, avertismentul său: un subiect orientat în întregime către sine însuși nu va putea depăși niciodată „disoluția eului (*moi*)” modernistă, nici nu va putea redescoperi forța unui Eu (*Je*), solidar cu Celălalt.

Ceea ce, pentru Cioran, rămâne de negândit. Acestei disoluții interminabile nu-i poate opune decât chemarea unui eternități intangibile. „Taoismul îmi apare ca primul și ultimul cuvânt al înțelepciunii: îi sunt cu toate astea refractar, instinctele mele îl refuză, la fel cum refuză să îndure orice, într-atât ne apasă ereditatea revoltei” (*Ispita...* p. 7).

## 8. Creație

Sau alternativa artei. Dar arta nu este, pentru Cioran, „sublimul”, așa cum era pentru moderniști. În pofida câtorva vorbe exaltate despre muzică sau literatură, activitatea sa nu corespunde nici termenului modernist de operă, nici celui postmodern de text, conform distincției lui Jameson (1991: XVII).

„Nu trebuie să ne constrângem la o operă. Trebuie doar să spunem ceva care să se poată murmura la urechea unui bețiv sau a unui muribund (*Despre neajunsul...* p. 7). „Cartea este o sinucidere amânată” (*Despre neajunsul...* p. 13) dar, în cele din urmă „Nu dăinuie decât ceea ce a fost conceput în singurătate, cu *fa* (*à la Dumnezeu*, fie că ești credincios, fie că nu” (*Despre neajunsul...* p. 63).

La nivelul tuturor temelor reflecției sale și, deopotrivă, la nivelul scriiturii sale, Cioran nu opune unei modernități atât de disprețuite nicio valoare postmodernă, nicio alternativă afirmativă, fondată pe o altă dinamică socială, ci niște valori net antimoderne, inspirat de o eternitate fără transcendență și de o înțelepciune în care credința nu s-a manifestat niciodată.

## NOTE

1. *Portretul gânditorului ca tânăr exilat*, în prezentul volum, p. 269 – 310.

2. Profesor de literatură franceză modernă la Universitatea din Amsterdam, unul dintre colegii mei. Acest articol a apărut într-un *Festschrift* publicat cu ocazia pensionării sale în 1993: vezi p. 319 (S.A., 1999).

3. Cf. Paul Wood: *The politics of the Avangarde*, în *De grote Utopie*. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1992. p. 353 – 382; F. Drijckoningen & J. Fontijn red.: *Historische*

*Avangarde*, Amsterdam. Huis am de Driegrachten, 1982; K. Passuth: *Les Avant-gardes de TEurope centrale*, Paris, Ed. Flammarion, 1988.

4. Cf. Adorno 1970. Bradbury & J. McFarlane ed.: *Modernism*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976; J. Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp. 1985; T. Maldonado: *Il futuro della modernita*, Milano, Feltrinelli. 1987; S. Toulmin: *Cosmopolis*, New York, The Free Press, 1990; A. Touraine. 1992; G. Vattimo: *La fine della modernita*, Milano, Garzanti, 1985.

5. Cf. G.H. Mead: *Mind, Seif and Society*, The University of Chicago Press, 1934, 1962.

6. Paris. José Corti. Era singura monografie publicată în momentul scrierii acestui eseu în 1993. (S.A. 1999).

#### BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Th.: *Aesthetische Theorie*, Frankfurt. Suhrkamp. 1970. Baudrillard, J.: *Simulacres et simulat ion*. Paris. Galilde, 1981.

Bürger, P.: *Theorie der Avangarde*, Frankfurt. Suhrkamp. 1974. Gumbrecht, H.U.: *nach MODERNE CITER - xaume*, în R. Weimann und H.U. Gumbrecht (Hsgb), *Postmoderne - globale Differenz*, Frankfurt. Suhrkamp. 1991.

Jameson. F.: *Postmodernism, or the cultural Logic of late Capitalism*, London. Verso. 1991.

*Cioran a doua zi după revoluție*

Laerce, Diogene: *Vie, doctrines et sentences des pliilosophes illustres*, Paris, Gamier. 1965; Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, Iași, Polirom, 1997, tr. C.I. Balmuș.

Sloterdijk, P: *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983. Touraine, A.: *Critique de la modernite*, Paris, Fayard, 1992.

Traducere de ȘERBAN ANGHELESCU

## IEȘIREA DIN MODERNITATE

I

Lovitura de stat a lui Carol II, care pune capăt democrației parlamentare, respectiv statului de tip liberal, nu modifică fundamental societatea. În timpul celor câteva luni de guvernare legionară, teroarea este îndreptată mai ales împotriva unor adversari personali și a minorității evreiești, dar măsurile de control ale lui Antonescu și însași poziția sa de Conducător al statului dădeau impresia că era vorba numai de abuzuri și de suspendare temporară a drepturilor cetățenești. Impresia aceasta s-a întărit după zdrobirea rebeliunii legionare și chiar în timpul războiului. Măsurile antisemite au lovit aceeași minoritate - vezi și panica din rândurile ei, descrisă în *Jurnalul* lui Sebastián - iar războiul a dus la imense pierderi materiale și de vieți omenești, totuși regimul antonescian nu a schimbat nici el societatea în mod profund. Nici sistemul de proprietate sau economia, nici activitățile culturale sau viața cotidiană a majorității cetățenilor nefiind afectate, societatea românească a devenit între 1938 și 1944 o societate hibridă, trăind social-economic și cultural conform încă vechiului model de modernitate liberal-capitalistă, dar conformându-se politic unui model care se voia diferit, autoritar și postparlamentar. Acesta pretindea a depăși modernitatea numai în ceea ce privea defectele ei - precum corupția și incompetența elitelor, sau individualismul iresponsabil - nu și (cel puțin în bună parte) în ce privea drepturile cetățenești. Restabilirea regimului parlamentar în 1944 a dat impresia unei reveniri la modernitatea liberală, socio-economică și politică. De prin 1945 au început să se arate însă semnele unei modificări profunde a societății, iar în 1948 tranziția deja se terminase: sistemul proprietății, organizarea economiei, regimul politic și cultura erau forțate să intre în modelul comunist sovietic. Modernitatea în sensul liberal al cuvântului se încheiase dar. fapt caracteristic, comunismul prelua unul din punctele ei de afix. și anume modernizarea economică, deși ignora sistematic punctele corelate acesteia: drepturile cetățenești, proprietate individuală și libertatea culturală. Dacă dictaturile de dreapta vizau



(ceea ce ele considerau a fi) o *modernizare politică* păstrând (aproape) neatins restul programului modernității, dictatura de stânga viza o *modernizare economică* (potrivit ideilor ei), anulând restul aceluiași program. Amândouă tipurile de dictatură voiau să depășească liberalismul burghez – detestat în aceeași măsură, deși din motive (parțial) diferite – și tot ambele dictaturi credeau că este posibil, și chiar necesar, a desface componentele modernității realizând unele dar suspendând, sau chiar distrugând, altele. Mai exact, toate dictaturile au vrut să preia doar obiectivul modernizării, înțeles conform propriei ideologii, ignorând, sau anihilând, celelalte obiective, ori structuri, ale modernității. Ele nu au înțeles deci că *modernizarea nu este posibilă fără modernitate*, că dezvoltarea economică, proprietatea privată și democrația sunt indisolubil legate și orice încercare de-a o realiza numai pe una din ele, în detrimentul celorlalte, duce la eșecul tuturor. Prăbușirea dictaturilor de dreapta după 6 ani și a celei comuniste după peste 50 de ani a demonstrat, astfel, că modernitatea trebuie ori realizată integral, ori depășită integral. Ocupația sovietică a împiedicat în estul Europei o discuție reală a acestei probleme și toate încercările diverșilor comuniști luminați ori naționaliști, de-a relua discuția, măcar la nivelul jumătăților de măsuri practice, nu au făcut decât să schimbe, ori să mărească procentul vizat din agenda integrală a modernității. Cum știm, ele au dus, toate, la prăbușirea comunismului. Dimpotrivă, în partea ferită a Europei, cea occidentală, modernitatea a rămas a fi realizată integral, modernizarea tuturor domeniilor înfăptuindu-se paralel și în condiții de libertate economică, socială și culturală deplină (vorbesc de modernitate și libertate la nivel de sistem, deoarece ne putem întreba dacă aceste idealuri nu au fost contrazise în diverse cazuri particulare, lucru de care nu putem însă discuta aici). În Occident, modernitatea a luat sfârșit în mod normal, atunci când agenda ei a fost (mai mult – după Lyotard – sau mai puțin – după Habermas) împlinită. Ieșirea din modernitate

s-a făcut de aceea sincronic și (aproape) unanim, în mod organizat - prin europenizarea structurilor. Între altele - și anume pe poarta spre postmodernitate. În Est. Însă. ieșirea din modernitate a fost făcută forțat. Înainte de realizarea punctelor de pe agendă, cu stâlcirea acestora și cu dereglarea sistematică a societății. *România nu a ieșit din modernitate. României i s-a furat modernitatea.*

*Ieșirea din modernitate* ea fiind forțată de Ceaușescu a regresa chiar spre comportamente și mentalități premoderne de care astăzi încă suferă. Postmodernitatea a intrat de aceea în această țară, poate ca și modelele socio-culturale precedente, datorită (reintegrării ei într-o Europă care, ea, era deja, în mare parte, postmodernă. Iată de ce în România postmodernitatea nu înlocuiește modernitatea, precum în Occident, ci i se *adaugă*, ambele dovedindu-se straturi ale unei societăți despre care se poate spune, la fel ca în alte perioade istorice, că este o societate, dacă nu hibridă, în orice caz heterogenă. Ieșirea *integrală* din modernitate nu a avut deci încă loc, dar ieșiri parțiale da, și, oricum, *modernitatea incompletă* de la sfârșitul secolului, cum o consideră Habermas în întreaga Europă, nu mai este cea din perioada interbelică. În plus, ea este erodată, transformată pe dinăuntru de o *postmodernitate* care, deși poate părea *impurie*, nu este, prin aceasta, mai puțin incisivă.

Ne-am putea atunci întreba ce sens dăm ieșirii din modernitate, din moment ce acceptăm caracterul ei *parțial*. *Cine și cum a ieșit din care modernitate?*

Am putea spune, mai întâi, că această ieșire, deși forțată, a fost totuși o ieșire, în sensul că viața socială și culturală, *vollens-nollens*, nu s-a mai conformat modernității timp de o jumătate de secol. S-ar putea chiar întări această afirmație printr-un argument *a contrario*, oferind multe exemple de salvagardare a *normelor* modernității la nivel subteran, negate public dar respectate în privat, fie că acest *underground* era economic - piața neagră fiind un astfel de exemplu, grotesc și sălbatic, de păstrare, chiar extinsă, a proprietății

individuale și a producției și comerțului capitalist, în ciuda interdicției oficiale – fie că el era artistic, probă existența unor nenumărate insule de creație liberă în literatură și în artele vizuale. O asemenea abordare ar necesita o analiză sociologică pe care nu pot s-o întreprind aici.

Un alt palier al discuției, și pe care aș dori să mă situez, ar fi acela al unor moduri *individuale* – dar tipice pentru anumite grupuri – de ieșire din modernitate. Putem vorbi în acest caz de o opțiune a celui în cauză care, altfel decât cei obligați de comunism să trăiască în afara modernității, alege el însuși să o părăsească (cât de liberă este o asemenea alegere vom vedea mai târziu).

Înainte de a discuta ieșirea, să vedem *intrarea* României în modernitate. Cu riscul de-a repeta unele lucruri spuse de-a lungul cărții, ca și în introducere, aș reaminti aici etapele constituirii ei: apariția legitimității intereselor Statului, în cursul războiului de independență, precum și a unor reguli discursive, de selecție a interpretării faptelor care convin acestei legitimități, apoi formarea și apărarea valorilor burgheze, nu atât prin contribuția oamenilor de afaceri, cât prin cea a elitelor de formație intelectuală – înalții demnitari –, astfel încât acestea umplu la nivelul discursului locul gol pe care nu-l pot ocupa la nivelul societății mult prea puținii industriași, antreprenori sau bancheri. O fundamentare a societății burgheze se obține astfel prin recunoașterea valorilor claselor de mijloc *înainte* ca aceste clase să domine cantitativ zona intermediară a societății, cea situată între boierime și țărănime. Diferențierea discursurilor la „Junimea” introduce ruptura dintre ideologi, politicieni și intelectuali, roluri sociale încă în stare de fuziune în pașoptism, și duce astfel la autonomizarea diverselor activități în societate, printre care și a celor artistice, o situație definitorie pentru modernitate. Autonomia intelectualului înseamnă însă și marginalizarea lui politică, fapt vizibil la Eminescu în raport cu membrii marcant ai „Junimii”, dar un fapt care va caracteriza totodată relațiile dintre intelectuali și conducerile tuturor partidelor politice

din secolul XX, inclusiv astăzi; este suficient să ne amintim rolul jucat de Iorga, Stere, Gheorghe Brătianu ori Nae Ionescu față de diverșii lor „patroni”, sau al Anei Blandiana după 1996 față de Convenția Democrată. La un al doilea palier social, nu marii demnitari ci „notabilii locali” dau voce micii burghezii și chiar masei tăcute a țărănimii: ei, populiștii, nu introduc astfel valori rurale în discursul public, ci o prelucrare prealabilă a acestora, trecute tot prin filtrul valorilor (mic) burgheze. Impresia mea este că în perioada dintre aproximativ 1880 și 1920 modernitatea românească este constituită și că *normele* societății burgheze democratice nu se mai schimbă după aceea, deși noi legi, reforme, partide politice, evoluții economice etc. le vor nuanța în deceniile trei și patru, ameliorându-le uneori, crodându-le alteori și adesea nesocotindu-le în practică. Marile sinteze liberale ale lui Zeictin și Lovinescu vin astfel să consfințească o *ordine modernă* care în acel moment exista deja atât de drept, cât și de fapt.

Interessant este că la nivel artistic se constituie cam în același timp *modernismul* și că acesta, de la Macedonski la *Zburătorul*, ori cercul de la Sibiu, dublează și întărește în ordinea ficțiunii ceea ce în societate era modernitatea; nu întâmplător se intersectează în opera lui Lovinescu ambele ordini, modernismul în literatură și modernitatea în societate.

Cum acest modernism, numit de mine *estetic*, este prea bine cunoscut pentru a mai trebui să-l analizez eu în detaliu – deși îmi pare rău că nu am putut-o face în cartea de față – m-am gândit să caut, mai ales în anii treizeci, dacă nu exista și o altă literatură, sau artă, de valoare, decât cea modernist estetică. Capitole mari din carte despre Mircea Eliade și Emil Cioran se referă la un „alt” modernism, pe care l-am numit *etic*. Ambii refuză cadrul, considerat de ei prea strâmt, fals și chiar inuman, al liberalismului în societate și al modernismului în artă. La fel ca mulți dintre tinerii acelui deceniu, de la *Gândirea* la *Criterion* și la ziarele de stânga, ei vor depășirea în același timp a modernității și a modernismului estetic. Ei percep,

cu alte cuvinte, solidaritatea dintre aceste două sisteme normative, ca și între componentele lor interne, adică exact acea solidaritate pe care dictaturile viitoare vor încerca să o nege. Dacă Lovinescu cupla liberalismul și modernismul printr-o dublă evaluare pozitivă, critica lui Eliade și Cioran cuplează aceiași termeni într-o evaluare negativă. Pe de altă parte, ei nu vor anularea unor puncte din programul modernității, cu păstrarea altora, precum dictaturile viitoare, nicio iluzorie întoarcere la valori premoderne, precum romanticul Eminescu, și nu promovează nici crearea vreunui stat teocratic, precum Crainic sau Nae Ionescu, sau transplantarea modelului corporatist italian etc. Eliade vrea o „revoluție creștină” și Cioran o „schimbare la față” a României, ambele derivate din convingerea în primatul spiritului asupra politicului și economicului. Această spiritualitate nu este ancorată în tradiții ortodoxe (Cioran avea oroare de ele), ci într-un soi de „ecumenism” destul de vag. deschis valorilor lumii, inclusiv celor românești, utilizate mai mult ca un fel de citate (*Șarpele. Domnișoara Christina*). Și atent la noi experiențe actuale. Cei doi refuză modernitatea în sens de raționalism filosofic și de legitimare a vieții sociale și politice prin „farsa” democrației reprezentative, dar aderă spontan la tot ce este „modern” în epoca lor, mai bine zis la acel modernism care nu este estetic în sensul în care erau Valéry, Pound, Proust sau Kafka Citindu-i și comentându-i pe Șestov, Kierkegaard, Papini sau Unamuno, sau pe misticii europeni și religiile asiatice, ei sunt moderni în alt sens decât primii autori menționați, căci este clar că modernismul lui Unamuno era cu totul altul decât cel al lui Valéry. Alt modernism, sau modernism etic, înseamnă aderare nu numai la alte valori, ci și la alte moduri de a scrie, europene: fragmentele eseistice violent subiective ale lui Cioran amintesc mai curând de Nietzsche decât de vreun filosof român, iar „dialectica fantasticului” – atât cât a fost – introduce prin Eliade o problemă și o scriitură care, desigur, au ceva tangențe cu Eminescu sau alți scriitori români, dar sunt în același timp profund

înnoitoare. Prin acest modernism etic, Eliade și Cioran ies, deci, într-un fel din modernitate, dar numai dintr-aceea constituită de paradigmele estetice și liberale ale epocii. Se poate și afirma că ei propun o *altă* modernitate, un alt sistem de valori și atitudini – corespunzător și modernismului textelor lor –, în fapt mai cuprinzătoare decât modernitatea liberal-estetică, deoarece include raționalismul acesteia din urmă într-un complex normativ dominat de spiritualitate (noninstituțională) și sacru, și care termină în același timp un anume ciclu de marginalitate europeană și de dependență de cultura franceză.

Pe de altă parte, anumite ieșiri parțiale din modernitatea liberal-estetică se pot constata în anii '30 și la acei avangardiști care sparg tiparul lovinescian, derivând spre suprarealism, futurism sau constructivism și alegând în același timp repere politice fie la stânga, fie la dreapta liberalismului. Ar fi interesant astfel de urmărit carierele unor tineri de atunci precum Miron Radu Paraschivescu, Ion Caraion sau B. Fundoianu, pentru a vedea cum au traversat ei modernitatea timpului.

### III

Născut în același an cu Cioran (1911), și deci cu patru ani mai tânăr ca Eliade. Miron Radu Paraschivescu moare în 1971. nu fără a-i fi încredințat în 1967 vechiului său prieten din tinerețe. Virgil Ierunca – acum refugiat la Paris, la fel ca Eliade și Cioran un jurnal din anii 1940 – 1954. *Journal d'un herétique* va fi publicat de Ierunca la Paris în 1976, după moartea autorului, și în românește abia în 1994: *Jurnalul unui cobai* (Cluj, Editura Dacia). Într-o scrisoare către alt prieten din tinerețe, Ghiță Ionescu – om de stânga atunci, ca și Ierunca, refugiat acum la Londra și devenit adversar neînduplecat al comunismului, tot ca și Ierunca –, M.R. Paraschivescu se numea pe el, ca și pe toți românii care nu plecaseră în străinătate, „cobai” ai comunismului. Ierunca, unul din cei plecați, vede în Paraschivescu, cel care rămăsese în țară, un comunist militant devenit un soi de disident, un

„eretic”. Stranie împletire de destine și perspective! mai mult încă. Mircea Eliade publică în *Vremea*, pe 24 martie 1935, sub titlul *Intelectualii e fasciști*, un răspuns „unui domn de la *Cuvântul liber*, pe nume Miron R. Paraschivescu”, ironizându-l pentru întrebarea „ce înțeleg prin «autonomia spiritualității» și dacă nu cumva aceasta nu înseamnă pur și simplu «fascism»”. Eliade se miră de un asemenea reduccionism – din păcate nu am putut citi eu însumi articolele cu pricina ale lui Paraschivescu și nu cunosc argumentele lui – deoarece publicase multe articole pe această temă și pledase mereu pentru explicarea imanentă a vieții spirituale: „Adică, a nu confunda «spiritul» cu sângele (cum fac rasiștii), nici cu sexul (cum face Freud), nici cu fenomene economice (cum fac marxiștii)” (*Profetism românesc*, vol. 2, București, Ed Roza Vânturilor, 1990, p. 72 - 73). Întepăturile lui Paraschivescu erau mai vechi: el a scris despre conceptele idealiste ale lui Mircea Eliade în *Huliganii în Era noua* prin 1932 (apud *Reviste progresiste*, București, Ed Minerva, 1972, p. 123), iar polemica – de departe – a celor doi va continua de-a lungul anilor. În *Jurnalul portughez*, încă nepublicat, din 1941 - 1945, Eliade se întreabă cu amărăciune, pe 28 august 1943, cum de este posibil ca Paraschivescu să-și dezvolte teoriile marxist-leniniste într-o presă controlată de cenzura militară a lui Antonescu, omul care i-a distrus pe „fasciști”. Pe 14 ianuarie 1945. Eliade revine și mai furios, remarcând că Paraschivescu putea scrie ce voia în țară, inclusiv un articol despre Esenin în 1942. În timp ce el, Eliade. Își văzuse cenzurat un articol despre Eminescu în 1938, iar acum se chinuia în singurătate și incertitudine la Lisabona (Eliade fusese demis din staful Ambasadei române pe 23 noiembrie 1944). Peste 30 de ani, pe 11 octombrie 1978. Eliade. acum celebru. îl întreabă pe Corneliu Mănescu. venit să-l vadă la Paris... despre M.R. Paraschivescu” și notează apoi malițios că Mănescu „pare încurcat de întrebare” (*Jurnal*, vol. II, București, Ed. Humanitas, 1993, p.330). Ceea ce nu avea cum să știe Eliade era faptul că practic în aceiași ani ai războiului

„norocosul” Paraschivescu scria și el un jurnal în care-și analiza îndoielile, nu mai puțin tragice decât cele ale lui Eliade, cu privire la viitorul lui și al României. Deși militant disciplinat de partid – probă și atacurile lui antifasciste – și în ciuda lecturilor lui admirative din Marx și Lenin, pe care-i citează adesea în jurnal, Paraschivescu era comunist mai mult în sensul lui Malraux, iubind aventura și riscul mai mult decât puterea: „Tocmai stările dinainte și de după Revoluție sunt cele tranzitorii. Eterne, unice, fixate, inalienabile rămân doar clipele Revoluției înseși, nerepetabile ca și o operă de artă”, scrie el pe 17 ianuarie 1942 (op. cit., p. 133). „Ascetismului legionar”, inuman, el îi opune „une fraternii virile” venită direct din Malraux (*idem*, p. 144) și în diferite ocazii îndeamnă: „să ne convertim pasiunile și întrebările proprii, individualismul mic-burghez, într-o acțiune ce se varsă în cauza generală și serviciul mare al lumii noi” (2 mai 1943; *idem*, p. 172). Alteori, iubirea revoluției, mai mult decât a obiectivelor ei. îl face chiar să scrie următoarele uluitoare cuvinte: „Mă gândesc la legionari; să mă duc la ei. Să activez politic, să mă dărui. Dar cum? Întâi că n-aș putea să uit cu totul că – dincolo de aventură – ei slujesc unor forțe care – la urma urmelor – mi-au luat tot, tot și nu numai mie, ci unei lumi întregi. Cum aș putea să mă dărui *acestora*? E idiot Mai idiot decât o sinucidere în toată regula. Sunt gol, uscat, finit Da, sunt sfârșit Nici nu mă gândesc la Papini când scriu asta; sunt sfârșit *în* minel4 (Sublinierile autorului, S. A.) (4 decembrie 1941; *idem*, p.122). Paraschivescu scrie aceste rânduri la aproape un an de la zdrobirea rebeliunii legionare și o jumătate de an de la intrarea României în război contra Uniunii Sovietice. Uluitor este că acest comunist nu se gândește să apere patria Sovietelor contra fascismului, să lupte precum alții în Spania, ci, bolnav de singurătate, se gândește la o înrolare, într-adevăr sinucigașă, chiar la legionari, numai să regăsească acțiunea, solidaritatea virilă. Nu doar adăparea la aceleași surse, precum Papini. dar și Șestov sau Kierkegaard. marchează paralelismul dramelor lui Paraschivescu și



Eliade. ci mai ales această profundă derută, această comună prăbușire în hău. această constatare a falimentului tuturor politicilor, de dreapta și de stânga. În timpul unui război distructiv. O neînțelegere reciprocă dar și o ciudată comunitate de destin leagă astfel doi intelectuali, desigur de prestație profesională diferită, dar la fel de cinstiți cu ei înșiși, într-un moment în care amândoi, în ciuda incompatibilității personale, se tem la fel de mult pentru Europa și pentru țara lor, sau pentru ceea ce eu numeam sfârșitul modernității liberal-estetice. Cu o deosebire, totuși. Eliade, în Portugalia, se desprinde încet, dar sigur, de trecut, Paraschivescu se cramponează de trecut, și de un partid atunci practic inexistent. Face des comparații între comunism și hitlerism, sesizând multele lor asemănări, dar concluzia este mereu favorabilă primului termen.

Pe de altă parte, Paraschivescu era prieten cu Marcel Iancu, Geo Bogza, Magdalena Sterian, Geo Dumitrescu, Eugen Ionescu, artiști și scriitori de avangardă, oameni de stânga și antifasciști, dar oameni liberi, pentru care nici nu se punea problema ca o dictatură de dreapta să fie înlocuită cu una comunistă. După criza din timpul războiului, Paraschivescu scrie între 1944 - 1947. zilnic, simultan în *Scânteia* și *România liberă*, atât de angajat - nu am citit aceste articole, dar... mi-e teamă să le citesc; ele nu vor fi fost foarte diferite de ce scria atunci Silviu Brucan în aceleași ziare, autorul, totuși, peste jumătate de veac, al *Generației irosite!* - încât are un colaps și este internat cinci luni, în 1947. Într-o clinică neurologică din Cluj. În aceiași ani, scria însă în *Jurnal* pagini foarte critice la adresa guvernului Groza. El deplânge „epurarea personalului fascizant” (deci, prin ricoșeu, și a lui Eliade!) în loc ca acesta să fi fost preluat și folosit tehnic (op. cit., p. 193) și deplânge adoptarea de către Groza a unor metode dictatoriale, pe când ar fi trebuit să adopte „o metodă strict democratică - bineînțeles în limitele posibile - presa liberă, discuția liberă, târgul liber - și în general acea concepție de libertate și democrație curat mic-

burgheză a României din anii 1926 - 1930" (11 iulie 1945; *idem*, p. 194). Din nou uluitor: comunistul Paraschivescu pledează pentru politica de centru-stânga a guvernului Maniu, pentru un fel de țărănism *à la* Madgearu. Sau poate o alegere justă: România nu avea o tradiție mai democratică decât aceasta. De unde se vede că ceea ce îi repugnă lui Paraschivescu este liberalismul - guvernele PNL dinainte și după cel țărănist, asociate oligarhiei și corupției patronate de Carol II - și nu democrația.

Ceea ce-l susține este credința lui în „superioritatea etică” a comunismului (*idem*, p. 192). După criza din 1947 urmează însă mari lacune în jurnal. Primii ani ai stalinizării cuprind puține însemnări. Prin 1952, Paraschivescu cere încă „Să lăsați scrisul liber!” (*idem*, p. 353), dar recunoaște că „noi realitatea am trădat-o, visul nu” (*idem*, p. 352). Pe 31 decembrie 1952 notează, exasperat de rusificarea culturii, că renunță să-și mai găsească vreun loc „în acest timp al abdicării, al falsității și autoumilirii. Trebuie să-mi organizez temeinic rezistența în fața valului de cretinism opresor, care bate de la Răsărit să fiu mulțumit cu puținii bani pe care-i primesc de la Fondul Literar și să-mi scriu versurile și eventualele încercări de proză numai pentru sertar” (*idem*, p. 364). Marginalitatea, „ceea ce credeam că e o condiție *sine qua non* a artei numai în regimul capitalist, se dovedește a fi deopotrivă și în cel socialist” (*idem*, p. 365). Dacă într-adevăr marginalizarea artei, pe care am văzut-o ivindu-se în chiar dezbaterile „Junimii”, este definitorie pentru modernitatea burgheză, poetul, nu numai militantul Paraschivescu, ar fi vrut s-o anuleze și să restituie arta societății. Pe 11 martie 1942, după ce publicase în anul precedent *Cintice țigănești*, Paraschivescu se miră că vechiul și stimatul său profesor, Tudor Vianu, se alarmase de „o epocă de barbarie pe care descălecatul nostru în câmpul poetic ar inaugura-o”. Nu, ei nu erau iconoclaști, precizează Paraschivescu, ci voiau în poezie „o zare lărgită, iar nu o fereastră închisă, o lucarnă, o colivie sau un fișier”. „Noi am îmbrâncit și poezia în noroi, am trimis-o pe stradă, să

umblă desculță, să-și înțepe tălpile, să-și ardă fața de soare și vânturi, să viețuiască, într-un cuvânt... Această, hai să-i spun cotidianitate, i-am dat noi poeziei" (*idem*, p. 137). Termenul mi se pare excelent pentru a defini atitudinea generației, sau grupului, a lui Paraschivescu, Geo Dumitrescu, Tonegaru, Caraion și alții. Ei refuză contemplația distantă și dezinteresată, ca și cizelarea estetică a versului, și scriu o poezie care coboară într-adevăr în stradă, se murdărește de noroiul prin care umblă toți oamenii și folosește cuvintele lor. Acest gen de poezie îmi pare a întări ipoteza mea despre un modernism „etic” în anii treizeci, făcută în alt capitol pornind de la romanul epocii. Această poezie „prozastică” (*ibidem*). această „cotidianitate”, îmi pare a depăși evident modernismul dar și a anunța, cumva, o reacție atunci încă departe în viitor... prozaismul” scriitorilor optzeciști.

Falimentul utopiei comuniste va însemna de aceea în același timp și eșecul unei arte care se voia democratică și etică. Stalinismul român va distruge aceleași speranțe „avangardiste” pe care le distrusese Stalin în Rusia începând din 1930: speranța într-o artă nouă, în mijlocul unei lumi noi, dar democratice. Paraschivescu observă lucid lichelismul „adezioniștilor”, al intelectualilor „vechi” precum Sadoveanu, Vianu, Zaharia Stancu, Arghezi, Camil Petrescu, și se întreabă dacă „noi cei puțini și rămași pe margine și în urmă”, Bogza, Pandrea, Radu Popescu și încă vreo câțiva, nu ar putea constitui „grăuntele viitoarei recolte culturale” (2 noiembrie 1945, *idem*, p. 263). Viitorul va dovedi eșecul lor. Într-un memoriu din 1953 adresat lui Gheorghiu-Dej, Paraschivescu cere încă o dată promovarea sincerității și a cinstei, ca și respectarea „voinței poporului care *tace*” (sublinierea autorului, S. A.; *idem*, p. 369). Vor mai urma și alte cereri. Inutil. Paraschivescu va fi ignorat, apoi uitat Abia pe la sfârșitul anilor '60, noii disidenți de atunci, tinerii „onirici”, precum Țepeneag și Dimov, îl vor redescoperi pe vechiul comunist, devenit patronul rezistenței. Paraschivescu va muri însă înainte de a îi realizat politic ceva, iar puținele lui volume

de poezie, nu foarte percutante, vor fi și ele, după o vreme, uitate. „Invidia” lui Eliade pe „norocul” lui Paraschivescu se dovedește. În perspectivă, a fi fost cel puțin grăbită.

„Cuplul” Eliade-Paraschivescu pare a fi *des frères entremis* despărțiți de ideologie, dar solidari, fără să vrea și să știe, ca destin. Eliade traversează infernul emigrației în Portugalia și decide apoi să „iasă” din istorie, să întoarcă spatele atât unei mișcări care dorise depășirea paradigmei modernității spre o dreaptă spiritualizată, cât și modernității înseși, care făcuse posibilă această mișcare, ambele ducând la dezastru. Paraschivescu se desparte de comunism, de ceea ce pentru el fusese depășirea modernității spre o stângă democrată, dar antiliberală, modernistă dar etic orientată, și revine la o formă incipientă de modernitate românească de la sfârșitul anilor '20. România stalinistă va cădea însă în *antimodernitate*, în distrugerea a tot ceea ce însemnase emancipare socială de la iluminism încoace. Intelectualul Paraschivescu personal nu „iese” însă din modernitate și își salvează, pe cât poate, libertatea de spirit în vremea tinereții mele. „Merepeul” era un simbol de rezistență la o opresiune care îl obligase să tacă. dar care nu-l putuse opri să gândească liber. La capătul tunelului stalinist el readucea în discuție modernitatea, elementară, atardată. dar admirabilă.

Eliade, dimpotrivă, ajuns în lumea modernității victorioase, iese din ea pe poarta sacrului, părăsește istoria, concretul, angajarea, naționalul – deși nu România lui – pentru atemporal, pentru valori universale ale spiritului, rupând cu iluzia că acestea ar mai putea fi realizate undeva în istorie, altfel decât prin hierofanii destinate unor indivizi izolați, inițiați sau doar aleși pentru o viitoare arcă a lui Noe (*La umbra unui crin*). Vindecarea de iluzie îl duce pe Paraschivescu la o regăsire „estică” a modernității, iar pe Eliade la o ieșire „occidentală” din modernitate. Fără să-i caute și poate și fără să-i înțeleagă, Eliade întâlnește în drum spre atemporal alți pelerini, veniți din alte deziluzionări, unii din hățișurile stângiste ale anilor '60, care-și zic postmoderni. Nimic nu pare a

dovedi că Eliade și postmodernii s-au recunoscut a purta aceleași răni sub pelerine. Mi-amintesc cum, întrebat odată de mine dacă cunoaște opera lui Eliade. Vattimo și-a mărturisit ignoranța. Departe de postmoderni precum departe fusese și de structuraliști, Eliade pășea cu seninătate prin atemporal fără să observe că lumea din jurul lui se schimba într-un sens care i-ar fi putut fi familiar.

#### IV

Văd în M.R. Paraschivescu un prototip al „ieșirii” unor oameni cinstiți de stânga din modernitate în stalinism. Multe alte cazuri ar putea fi discutate, precum Caraion, după cum și alte categorii ar putea fi invocate, de intelectuali apolitici forțați să se despartă de o modernitate care devenise climatul lor intelectual normal. Am putea cita aici cazul diferit, dar la fel de tragic, al lui Jeni Acterian (1916 – 1958), care avea în 1944 numai 28 de ani și încă spera ori că va putea pleca la Paris cu o bursă, precum Cioran – care-i și scrie de acolo –, pentru a studia logica matematică, ori că va putea face regie de teatru la București, alături de Marieta Sadova. soția fratelui ei, Haig Acterian (mort în război), pe care o și asistă de altfel, cu succes. În câteva spectacole prin 1948. Niciuna din aceste speranțe nu s-a realizat. Acestei femei de excepțională inteligență și cultură, care, precum puțini Filosofi români de atunci. În afară de Anton Dumitriu. studia serios logica, epistemologia și Filosofia limbajului – Bertrand Russell. de exemplu – i se frâng aripile și este zvârlită în anonimat, mizerie și ratare profesională.

Altfel decât Haig, și oarecum și Arșavir Acterian, sora lor ignora total politica și legionarismul. Pe 6 septembrie 1940, notează, de exemplu, amuzată, în *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit* (Ed. Humanitas, 1991, p.318): „Dimineața surpriză mare. A abdicat Carol ÎL. Lumea a respirat adânc. Acum se face «curățenie». Am asistat la o pasionantă scenă de la fereastră. Un tânăr care a urmărit pe un comisar cu focuri de armă pe care le risipea cu furie primejdioasă. Alerga comisarul ca un disperat. Stat mai

toată ziua la fereastră. După-amiază s-a instalat o mitralieră în tufişurile din faţă şi au făcut de gardă patrule peste patrule. Seara venit Al şi mers împreună la Lori. Apoi prin oraş toate trei. Cofetărie. Acasă". Scene la fel de burleşti prin simplitatea tratării evenimentelor istorice pot fi citite şi cu ocazia rebeliunii legionare. Jeni Acterian ignora istoria, dar trăia cultura acelei vremi intens şi tragic, descoperindu-şi afinitatea profundă cu Cioran („atât de identic cu mine", *idem*, p. 190). *Ratarea*, această altă ieşire din modernitate, înseamnă atunci interzicerea carierei publice şi condamnarea la o *cultură minoră de interior*. Fragmentele de jurnal publicate se opresc în 1947. Nu ştiu dacă, şi ce, a mai scris ea după aceea Fără să ştie, Jeni Acterian inaugura atunci o retragere din spaţiul public în cel privat care îi va caracteriza pe toţi oamenii de cultură români decizi să nu accepte compromisuri, precum au acceptat „adezioniştii".

## V

Un alt „cuplu" se poate desena: Cioran-Fondane. Ambii exilaţi la Paris, dar aproape la două decenii diferenţă, ei îşi recunosc o ciudată afinitate, deşi ideile îi despărteau. Motivele plecării lui Fundoianu la Paris nu sunt clare, dar se pot bănuî. Cumnatul său Paul Daniel nu vorbeşte de persecuţiile antisemite cărora le căzuse victimă studentul Fundoianu la Iaşi (postfaţă la B. Fundoianu, *Poezii*, Ed. Minerva, 1978), dar D. Petrescu aduce precizări în acest sens în prefaţa sa la ediţia de *Poezii* (EPL) din 1965. Aceste persecuţii ar explica poate plecarea lui Fundoianu la Bucureşti, dar la Paris? În capitala României, el are mai mult succes decât în cea a Moldovei: participă la şedinţele „Zburătorului". publică poezii şi eseuri, iar *Imagini şi cărţi din Franţa*. din 1922. atrage atenţia tuturor, chiar dacă este criticată - amiabil - de Lovinescu. Mai ales în prefaţa la această carte, Fundoianu atacă fundamental cultura română pentru lipsă de originalitate, chiar de un „suflet diferit şi personal" şi o învinuieşte că n-ar fi decât „o colonie a culturii franţuzeşti". Afirmatia a iritat, deşi ea. În acel moment, era

relativ aproape de adevăr, dată fiind influența franceză masivă, de la *Literatorul* la *Viața nouă*. Iritarea a provenit și din faptul că Fundoianu repeta în cuprinsul cărții exact gestul dezaprobat în prefață la alții: nu scria decât despre scriitori francezi, pe care îi cunoștea și aprecia evident mai mult decât pe cei români. Interesant este faptul că Emil Cioran va relua în *Schimbarea la față a României*, în 1936, acest gen de atac, mult extins chiar, la cultura și firea românilor, stârnind mai puțină iritare, probabil pentru că o făcea într-un climat politic de contestare generală, pe când Fundoianu o făcuse pe fundalul euforiei și mulțumirii de sine a multor intelectuali la începutul anilor douăzeci. Aceste puncte de vedere critice pot fi o explicație a afinității resimțite de cei doi la Paris, dar poate și a plecării lor într-acolo. Nu motive concrete l-au determinat pe Fundoianu să se expatrieze, cred, ci acele motive culturale comune multor italieni, americani sau spanioli care vin în anii '20 la Paris. Simbolist și neoclasic prin diverse manifeste, modernist în sens lovinescian dar și interesat de avangardă. Fundoianu nu s-a angajat propriu-zis în niciunul din aceste grupuri. Mircea Martin are de aceea dreptate să-l considere un modern, dar moderat (*Introducere în opera lui Fundoianu*, Ed. Minerva, 1984, p. 243, 248 - 249). Aș vedea în plecarea lui Fundoianu din România, în 1923, o ieșire din modernitatea *românească*, dar nu din modernitate în general. Dimpotrivă. El spera să găsească la Paris acea *modernitate deplină* care-i lipsea în manifestările ei „minore” din România. Fundoianu devine Fondane pentru a deveni totodată cetățean al literelor franceze și de aici poate și absența la el a dramei trecerii de la o limbă de exprimare la alta, dramă care l-a marcat pe Cioran. Succesul eseurilor lui Fondane publicate în Franța dovedește realizarea dorinței de strămutare culturală, chiar dacă - crudă ironic - viața îi va fi curmată la Auschwitz datorită mârșăviei unui antisemit francez, nu a unui antisemit român. Oricum, emigrația lui Fundoianu mi se pare a fi fundamental alta decât cea a lui Eliade ori Cioraa. Prima era liberă, celelalte nu. În sensul că

Fundoianu nu pleca la Paris pentru a-și salva viața, ci pentru a-și spori performanța profesională, ca și Brâncuși ori

*Ieșirea din modernitate* alții. Nu este, deci, o ieșire din modernitate – în sensul ei liberal-estetic –, ci o radicalizare a acesteia.

## VI

Lipsa de spațiu – și de timp – mă împiedică să analizez mai în adâncime ieșirea lui Cioran din modernitatea românească. Admirația și afecțiunea lui pentru Fondane, la Paris (*Exercices d'admirat ion*, Gallimard, 1986, p. 153 – 158: vezi și *Exerciții de admirație*. Ed Humanitas, 1993), ca și încercările lui de a-l salva din prizonierat, dovedesc oricum depășirea de către Cioran atât a vechilor lui idei politice – dacă s-ar dori să se speculeze, eventual, asupra „antisemitismului” lui – cât și a acelora literare. El menționează de altfel. În eseul lui. că nu împărtășește gustul lui Fondane pentru o carte a lui Victor Hugo. Vor mai fi fost și alte cărți și divergențe. Oricum. Cioran nu putea fi de acord cu modernismul radical al lui Fondane. El se găsea atunci într-o stare numai aparent de expectativă. În ultimii ani, s-au publicat multe scrieri ale lui Cioran, ca și articole despre el, care nu mi-au fost accesibile în timpul redactării celor două eseuri din carte. Nu am schimbat textul acestora, dar țin să le amendez în cel puțin două puncte: Cioran nu a refuzat chiar atât de sistematic discuția cu ziariștii – deși i-a preferat pe cei nonfrancezi „concetățenilor” lui (*Convorbiri cât Cioran*, Ed Humanitas, 1993) – și nici nu s-a retras atât de deplin în tăcere pe cât crezusem eu. *Apocalipsa după Cioran* (Ed Humanitas, 1995: ediția franceză la Paris, fiditions Michalon, 1995), relatând discuția dintre el și Gabriel Liiceanu, dar mai ales *12 scrisori de pe culmile disperării* (Cluj. Biblioteca Apostrof. 1995), *Scrisori către acasă* (Ed Humanitas. 1995) și miraculos regăsitul eseu *Țara mea. Mon pays*, (Ed. Humanitas, 1996) ne revelă un alt Cioran, nu cinic și dezabuzat, ci cald. simplu, zbuciumat Scris la începutul



anilor '50. după debutul la Gallimard, *Țara mea* pare o explicație dată lui însuși a motivelor pentru care s-a despărțit de România, dar și a motivelor pentru care această despărțire s-a generalizat la lumea întreagă. El pleacă de la furia contra strămoșilor: „Le uram mutismul, ineficacitatea și toate secolele pe care le umpluseră cu abdicările lor”, dar... Ura noastră... nemaștiind *pe cine* să distrugă, se «fixează» pe noi înșine. Așa s-a întâmplat cu mine: am devenit centrul urii mele. Îmi urăsem țara, urăsem pe toată lumea și întreg universul: nu îmi mai rămânea decât să mă urăsc pe mine: ceea ce am și făcut pe calea ocolită a disperării” (op. cit., p. 23 - 24).

Scrisorile contrazic în mare măsură această imagine de sine pe care Cioran o prezintă în toate cărțile, dar, iată, și într-un text publicat doar postum. Dacă relațiile sale cu lumea și cu sine derivă mereu dintr-un complex de *Hass unei Liebe*, am putea spune că textele publice, sau susceptibile de-a deveni publice, se concentrează pe ura de sine, în timp ce scrisorile, personale prin definiție, manifestă un ton nebănuit de afectuos. Dar... toată această dragoste, tot acest dor nebun de-acasă, îi privește exclusiv pe prietenii din tinerețea lui sibiană și bucureșteană. Scrisorile confirmă caracterul obsesiv al experienței de viață la Cioran, suprapunerea permanentă de teme noi pe trăiri, sau răni, vechi, fuziunea între spații geografice și spații simbolice, ori locuri ale nevrozei, de care scriam în eseurile din carte. Dorul atât de cumplit de acasă îl chinuie cu atât mai mult cu cât el abjură mai violent acest acasă. Permanenta lui regresie spre un *illo tempore* fericit, fie el pe Coasta Boacii, fie la Biblioteca Fundațiilor din București, indică sacralizarea acelor locuri într-un mod care ar fi trebuit să-l facă fericit pe Mircea Eliade. Cioran pare, într-adevăr, a se manifesta întocmai modernului în căutare de sacru despre care vorbesc atâtea pagini din Eliade. Această tensiune între oroarea de prezent și de modernitatea occidentală și fuga pasionată într-un trecut mitic, trecut pe care totodată îl detestă, când își controlează mișcarea, este ea o contradicție, sau este ea

semnul unui antimodernism funciar? Înclin să cred că *modernismul etic* căruia îl subsumam pe Cioran în România devine un *antimodernism* evident în Franța, și că „trecerea pragului” la Cioran, dintre cele două țări. ca și dintre cele două limbi și culturi. Înseamnă o radicalizare extremă a pozițiilor. Aici am putea găsi, poate, paralelismul invers dintre Cioran și Fondane: amândoi își radicalizează în Franța pozițiile de plecare din România, dar Fondane se adaptează perfect la modernitate iar Cioran se rupe total de ea. Fondane cultivă pragmatic relațiile cu avangarda bucureșteană, Cioran suferă ca un câine de „păcatul” de a se fi născut român, un „păcat” care, retrospectiv, este totodată și singurul lui punct luminos din viață.

## VII

Paralelismul dintre Cioran și Eliade este încă mai dramatic (nu mă refer la E Ionesco din lipsă de spațiu; vezi însă sugestia de la p. 296). Ambii se rup de trecut chiar dacă nu și-l reneagă în același fel, ambii ies din istorie și din prezent și se mulțumesc cu atemporalul condiției umane, *ambii se desțărăază în universal*, deși ambii își transformă în mit personal tinerețea la Sibiu sau la București, Coasta Boacii sau Stradamântuleasa, spațiul și timpul prin excelență fondator. Deosebirea dintre ei rămâne poate cea creionată de Cioran tot la București. Îi unea, atunci și întotdeauna, furia contra „oamenilor atenuați”: „România este țara oamenilor atenuați, a oamenilor care, în loc să sfârșească în nebunie. sfârșesc în impotență”. Dar numai câteva rânduri mai sus, în același articol, tot Cioran scria: „Dacă nu aș fi român decât prin defecte, și tot aș iubi această țară împotriva căreia sunt înverșunat dintr-o nemărturisită iubire” (*Țara oamenilor atenuați*, în *Vremea*, 24 septembrie 1933, sau în *Singurătate și destin*, Ed. Humanitas, 1991, p. 231). Nu altceva spusese Eliade în articolul *România în eternitate* din *Vremea*, 13 octombrie 1935: „Trebuie să iubești România cu frenezie, s-o iubești și să crezi în ea împotriva tuturor evidențelor – ca să poți uita gradul de descompunere în care am ajuns” (*Profetism românesc*,

volumul 2, Ed. Roza Vânturilor, 1990, p. 129). Diferiți erau cei doi în modul de abordare al acestui obiect de furie și adorație. Eliade era, în ochii lui Cioran, un „om abstract”, și deci un „om fără destin”, în timp ce el se vedea pe sine însuși ca un „om pasionat” și încheia articolul cu acest titlu astfel: „În fața înțeleptului, rece, liniștit, echilibrat și senin, apare omul pasionat, neliniștit, intim, cald și torturat” (*Singurătate și destin*, p. 235; articolul *Omul fără destin* este publicat în același volum la p. 240 – 244). Răceala lui Eliade era numai aparentă: *Jurnalul portughez* i l-ar fi prezentat lui Cioran ca pe un pasionat aidoma lui. Alta este deosebirea: Eliade a suferit toată viața de crize de melancolie, dar le-a stăpânit. de prăbușire în îndoială atroce, dar a învins-o, Cioran. dimpotrivă, a cultivat aceste stări, s-a lăsat dus cu perversă voluptate pe apele lor. și a mers până la capăt. O deosebire de temperament care este și o deosebire de viziune asupra lumii. Eliade s-a înverșunat să găsească, sau să atribuie sens lumii, vieții lui și țării sale. Cioran a acceptat lipsa iremediabilă de sens a acestora. Eliade a părăsit modernitatea, dar nu și efortul de-a raționaliza lumea, fie și prin valorizarea unor hierofanii imprevizibile; el a devenit un *nemodern*, prins totuși în conflictul iremediabil dintre modernitatea științifică și tânjirea după sacru. Cioran, dimpotrivă, a acceptat *antimodernismul* fără prejudecăți raționalizante și fără regret, cu veselia chiar care atât de uluitor însoțește textele sale cele mai disperate.

## VIII

Două ieșiri din modernitate, dar poate mai mult decât atât Eliade și Cioran semnifică în fond două variante de *postmodernism malgré soi*: cea care rezultă printr-o părăsire „soft”, dar definitivă, a modernismului și a modernității, și o situație senină în afara lor, deschisă marelui muzeu al culturii (Eliade); sau varianta „hard”. polemică, înrâncenată pentru că este încă nedecisă și indecidabilă (Cioran). Pentru noi, românii, cele două tipuri de discurs sunt însă mai mult decât două moduri de a ieși din modernitate, ele sunt chiar două moduri de a concepe

și trăi cultura, moduri care revin neîncetat, poate la fiecare generație, în cultura română. Aș pune opera lui Eliade sub semnul unui *discurs edificator*, dornic să stabilească repere, critic față de cele precedente, dar nu distructiv, tinzând la armonie dar numai printr-un imens efort de voință în a-și controla slăbiciunea Opera lui Cioran s-ar situa, dimpotrivă, sub semnul unui *discurs deconstructiv*, intenționat deformativ și anihilator, pârjolind locul prin care trece spre purificarea lui, dar căzând, lăsându-se să cadă, în disperare și neputință ca tot atâtea forme de a spera să regăsească un sunet mai pur. Îndrăznesc să spun, printr-o generalizare ultrarapidă, pentru că spațiul, timpul, de aici, mi se încheie, că în multe, sau în toate fazele culturii române, aceste două discursuri revin, interferează, se combat Lupta lui Iacob cu îngerul, numai că nu știu care este Iacob și care este îngerul, dintre cei doi.

Iar noi, ceilalți? Pentru noi, pentru mine. titlul acestei cărți se scrie în două feluri, două feluri minimal diferite. *Privind* înapoi *modernitatea* instaurează între mine și ca distanța dintre subiect și obiect, siguranța mea că am depășit-o. dorința de a-i fi străin. Sintagma este aici închisă, discursul încetează. *Privind înapoi, modernitatea* îi conferă modernității șansa de a fi din nou subiectul unei propoziții secundare. „*Privind înapoi, modernitatea* duce la...”, s-ar putea construi fraza. Aici, modernitatea este încă vie, încă productivă, deși o privesc dinspre înainte înapoi (fără „mânie” însă. pentru a nu mă confunda cu o piesă de teatru celebră). În ambele construcții modernitatea pare depășită, dar „depășirea” ei poate fi tradusă prin doi termeni heideggerieni diferiți, reluați de Vattimo. În prima construcție ar fi vorba de un *überwinden*, de victorie, pur și simplu. În a doua, de un *verwinden*, o învingere precum învingem o boală, rămânând slăbiți după ea, și cu ceva viruși încă pe undeva prin corp: boala poate oricând reapărea, în modernitate putem, oricând, recade. Spre bine, sau spre rău. Am scris titlul cărții în consecință.

Nu aș putea încheia această postfață fără a mulțumi

din toată inima doamnei Denisa Comănescu. pentru tenacitatea blândă cu care a știut să mă treacă printre ultimele termene posibile ale predării manuscrisului, doamnei Mariana Ionescu. pentru atenția cu care a vegheat asupra justei formulării, ca și doamnei Viorela Codreanu Tiron și domnului Aurel Buiciuc pentru devotamentul arătat redactării pe ultima sută de metri; la fel doamnelor Marilena Râpă și Anca Vergulescu pentru precizia tehnoredactării. Fără ei, această carte ar fi arătat mai rău, sau nu s-ar fi arătat deloc.

## CUPRINS

*Privind înapoi, modernitatea.* 5

### I FORME DE MODERNITATE

Război și semnificație. România în 1877 19

„Junimea” - discurs politic și discurs cultural 47

Populism și burghezie: România la începutul secolului XX 91

Romanul românesc interbelic: problema canonului...

125 Pentru un mai grabnic sfârșit al canonului estetic...

149

### II. MIRCEA ELIADE

Dialectica fantasticului 157

Pe strada Mantuleasa, pe la două și un sfert.

două și jumătate 205

Narațiunea contra semnificatului 227

Spre o examinare filosofică a operei lui Mircea Eliade

243

„Mircea Eliade ajuta pe toată lumea în spirit creștin” ...262 Prăbușirea centrului 272

### III. CIORAN

Portretul gânditorului ca tânăr exilat 277

Cioran sau a doua zi după revoluție 319

*Ieșirea din modernitate* 339

### ÎN ATENȚIA

librarilor și vânzătorilor cu amănuntul

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România nr. 2511.1 - 171.1 /ROL,

deschis la BCR.

Filiala Sector 1, București.

Tehnoredactor: NICOLAE ȘERBĂNESCU

Tehnoredactare computerizată

MARILENA RAP



UNIVERS INFORMATI